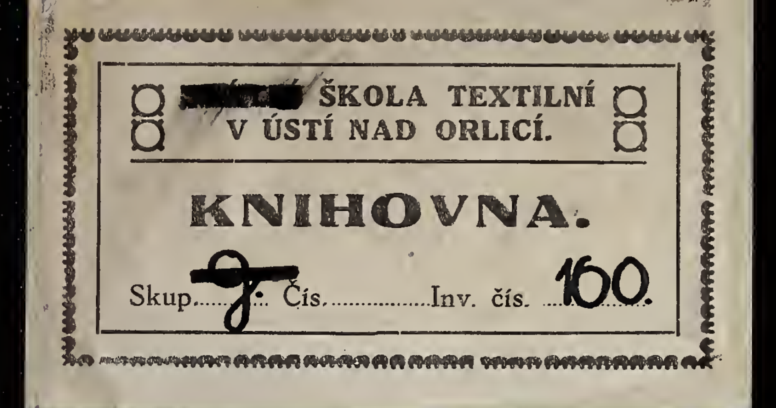










DAS BÜRGERLICHE WOHNHAUS IN ÖSTERREICH VON HARTWIG FISCHEL-WIEN



ANCHE Grenzgebiete national verschiedener Ansiedlungsbereiche sind für das Studium des Bauwesens von großem Interesse. Die scharfen Gegensätze ausgeprägter Bautypen, welche in nationalen Traditionen, in klimatischen Verhältnissen wie in der Beschaffenheit unserer Erdoberfläche begründet liegen, erfahren in den Grenzgebieten häufig eine Annäherung, eine Vermischung und Abschleifung, die in ihrer Besonderheit wieder ganz eigenartige, künstlerisch reizvolle Bildungen zeitigen können. Wie verschiedene Blütengattungen von besonderem Reiz durch Kreuzung entstehen, so bilden sich auch mitunter Bautypen sehr charakteristischer Färbung durch die Wechselwirkung nationaler Gegensätze.

Die österreichisch-ungarische Monarchie bietet für solche Studien reiche Gelegenheiten. Unsere Alpenländer bilden große Ländergebiete, in denen vom Norden her germanische, vom Süden romanische Einflüsse lebendig wirken. Diese dauernden lokalen Erscheinungen sind in früheren Jahrhunderten noch wesentlich verstärkt und weitergetragen worden durch die große Vorliebe der höheren germanischen Gesellschaftsschichten für romanische Kultur, durch Pilgerzüge, Romfahrten und Handelsbeziehungen. Große Heerstraßen, die vom Herzen Deutschlands nach Italien führten, durchziehen ein beträchtliches Stück der westlichen Provinzen Österreichs. Andrerseits bilden die slawischen und magyarischen Länder wichtige Gebiete besonderer Kulturentwicklung, in denen der Einfluß der älteren westlichen auf die jüngere östliche Kultur beobachtet werden kann. Der Zug der Völker vom fernen Osten nach dem Westen hat aber schon sehr häufig auch orientalische Einflüsse nach Österreich getragen, die in manchen Kronländern in Bauwerken bleibenden Ausdruck fanden.

Während nun naturgemäß das Wohnhaus der ländlichen Bevölkerung, das Bauernhaus, eine ausgeprägtere nationale Färbung behält, dem konservativen Sinn der Bewohner eine lange Konservierung einfacher alter Baugedanken verdankt, bleibt das vornehme Haus der obersten Gesellschaftsklassen am wenigsten unbeeinflußt, es nimmt zu gewissen Zeiten geradezu einen internationalen Charakter an, der zeitweilig einem verhältnismäßig raschen Wechsel ausgesetzt ist.

Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich der Bautypus des bürgerlichen Wohnhauses, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

Er besitzt durch seine Abstammung vom Bauernhaus öfter jenen Gehalt an Bodenständigkeit und Erbgesessenheit, der ihm ein typisches



Häuser in Marling, Tirol

Gepräge verleiht, vermochte aber auch häufig fremde Einflüsse so weit zu assimilieren, daß die äußeren Einwirkungen fühlbar bleiben, aber nicht störend wirken.

Und gerade diese Verarbeitung verschieden gearteter äußerer Einflüsse zu einem organischen Ganzen macht alte bürgerliche Bauwerke oft so interessant und lehrreich und fordert zur sorgfältigen Betrachtung heraus.

Sie zeigen darin den schärfsten Gegensatz zu den anspruchvollen Bauwerken unserer Zeit, von denen sie überall verdrängt werden.

Während im XIX. Jahrhundert die Genauigkeit der Nachbildungen und damit die Unselbständigkeit der Erfindung ein Programmpunkt der Bautätigkeit wird und die Stilkopie zur Regel macht, wirkt in jenen älteren Zeiten der Einfluß fremder Bautraditionen ungleich schwächer und wächst selten über eine Anregung hinaus. Es wurden einst nur freie Bearbeitungen und selbständige Umdichtungen geboten, in Fällen, wo unsere Zeit eine wortgetreue Übersetzung verlangt.

Wenn wir die Grundmotive auf ihrer Wanderung durch die Monarchie verfolgen, so werden wir deutlich gewahr, wie sehr sich ihre Ausdrucksformen ändern, je weiter wir uns vom Ursprungsland fortbewegen. Wie endlich nur mehr Spuren vorhanden sind, die so schwach anklingen, wie Stimmen aus weiter Ferne.

Solche Erscheinungen fallen uns besonders auf, wenn wir von Trient über Bozen nordwärts ziehen bis zum Inn und dann zur Donau ostwärts wandern.



Platz in Kaltern, Tirol

Folgen wir dabei den alten Handelsstraßen, so können wir zahlreiche Städte und Städtchen finden, die uns ein lebhaftes Bild vergangener Kulturperioden geben und das künstlerische Niveau des Haus- und Städtebaues jener Zeiten in sehr vorteilhaftem Licht erscheinen lassen. Nicht nur die größeren, an der Heerstraße gelegenen Hauptorte der Provinzen wie Bozen, Innsbruck, Salzburg, Linz kennzeichnen grundverschiedene Formen eigenartiger Städtebilder, guter Hausbauten, in noch höherem Maß weisen viele kleinere, etwas abseits gelegene, aber doch als Stätten alten Gewerbefleißes oder als Knotenpunkte des Handels und Verkehres einst wichtige Orte ein wohlerhaltenes, reizvolles Gepräge auf. Sterzing, Brixen, Hall, Schwaz in Tirol oder Waidhofen, Wels, Steyr in Oberösterreich und noch viele andere Städte und Städtchen, unter denen manche noch ihrer „Entdeckung" harren, überraschen durch die Geschlossenheit und Eigenart ihrer Bauweise und verdanken besonders dem bürgerlichen Haus einen hohen Reiz. Mit der Verschiebung der Verkehrswege, mit der Änderung der Produktionsmittel haben sich die sozialen Bedingungen oft so umgestaltet, daß wir heute nur mehr durch die Tradition von dem einstigen Leben Kenntnis erhalten, wir finden sehr oft Epigonen, denen auch das Verständnis für den künstlerischen Wert ihres ererbten Besitzes gänzlich fehlt.

Darum kann nicht oft genug auf den Wert und die Bedeutung dieser Kunst- und Kulturdokumente hingewiesen werden, deren rapides Schwinden einen so großen Verlust bedeutet, für deren Erhaltung und Würdigung eine lebhafte Agitation nötig ist.



Platz in Kaltern, Tirol

In allen größeren Städten ist an monumentalen Werken für profane und kirchliche Zwecke sehr leicht der auswärtige Einfluß nachzuweisen.

Kirchliche und weltliche Machthaber beriefen in früheren Zeiten ihre Baukünstler sehr häufig aus fremden Ländern; zuerst war Deutschland, später Italien in der Regel die Bezugsquelle dieser Schützlinge. Da auch in kleineren Orten sehr häufig ein Schloß, ein Kloster oder ein Kirchenbau den Kern der Anlage bildete, sind solche fremde Einflüsse begreiflicherweise mitunter tief in die Provinzen eingedrungen.

Wo aber der Bürgerstand deutlich zum Worte kam, hat er sein Selbstbewußtsein kräftig betont und neben die vornehmen Äußerungen raffinierter Lebensbedürfnisse und gewählten Geschmackes seine einfacheren Wohnstätten unbekümmert und mit kluger Beschränkung auf seine eigenen Mittel hingestellt. Die Eitelkeit unserer Zeit, die den Bürger so oft zur Nachahmung höherer Gesellschaftsklassen antreibt, wenn auch die Mittel nicht reichen, ist eine der vielen Triebkräfte, die zur Charakterlosigkeit im Bauwesen geführt haben, die das Surrogat an die Stelle echten Baumaterials, die Imitation an die Stelle eigener Empfindung gedrängt haben.

Wohltuend und überzeugend wirken dagegen die Zeugen alter bürgerlicher Baukunst, in derem anspruchslosen Gepräge so viel weise Beschränkung und selbstbewußte Kraft liegt, so viel Zusammengehörigkeitsgefühl und Zielbewußtheit, daß die Gesamterscheinung fesselnd und die Einzelleistung abwechslungsreich bleibt.



Straße in Kaltern, Tirol

Daß trotz der zahlreichen lokalen Unterströmungen, nationalen Traditionen und Pressionen von oben, die Eigenart sich auswachsen und entwickeln kann, zu geschlossenen Charakteren gesteigert wird, ist eine sehr beachtenswerte Erscheinung. Betrachten wir die Zustände des bürgerlichen Bauwesens im Süden Tirols, so bieten sich vielfach die Beweise für das oben Gesagte. Als typisch mag hier die Bozener Gegend hervorgehoben werden.

Es ist ein fruchtbares Weinland, dessen Bewirtschaftung einst großen Wohlstand erzeugte. Die Nähe Italiens und das südliche Klima des weit geöffneten Talkessels sind dem Einfluß welscher Baukunst entgegengekommen. Der durchziehende lebhafte Handelsverkehr hat die Gelegenheiten gemehrt. Hat aber noch Trient einen ganz ausgesprochenen italienischen Charakter, so tritt in Bozen und seiner Umgebung sichtbar eine Umwandlung auf. In der Grundrißbildung herrscht wohl der umbaute Hof vor, der schon im antiken niedrigen Hause Italiens und Griechenlands zur Kunstform entwickelt war und von den Baukünstlern der Renaissance für die mehrstöckigen Palastbauten ausgebildet wurde. Dieser Hof erfährt aber eine eigenartige Umbildung zu geschlossenen, mit Lichthauben von oben beleuchteten Binnenräumen, die in kleineren Häusern ganz die Aufgaben der nordischen Diele erfüllen.

Auch in der Bildung der Wohnräume äußern sich nordische Sitten und Bedürfnisse, indem Erker und hölzernes Wandgetäfel die Wohnlichkeit und Intimität steigern; diese Freude an der Ausbildung des behaglichen



Straße in Sterzing, Tirol

Innenraumes charakterisiert das südliche Tirol sehr vorteilhaft; zahlreiche Wirtstuben und Wohnräume geben ein höchst abwechslungsreiches Bild intimer Dekorationskunst und viele Bauern wohnen heute dort in Räumen, deren sich auch ein Vornehmer unserer Großstadt erfreuen würde. Der große Wohlstand, durch den Handelsverkehr und den Weinbau hervorgerufen, drückt sich in einer ganz lokalen, heiteren und dabei künstlerisch eigenartigen Weise aus. Nach außen wirken natürlich diese Grundrißbildungen lebhaft nach.

Die Erker, oft an die Ecke gesetzt und übereinander gereiht, geben zu schlanken Türmchen oder vorwiegend zur Belebung der großen ruhigen Putzflächen Veranlassung und eine steilere Dachneigung begünstigte bewegtere Dachformen. Auch die Laube oder Arkade, der nordische Bruder der Loggia, fehlt nicht bei der Belebung des Straßenbildes, sie hat ja auch für Handel und Verkehr ihre große Bedeutung, erfährt aber eine charakteristische Vereinfachung. Eine besonders lebendige Ausbildung erhielten viele Häuser in den Ortschaften St. Michael und St. Paul, zusammen Eppan genannt. Hier hat sich das Motiv der Loggia in Verbindung mit Erkern sehr verbreitet und in freistehenden Bauten von südlich lebhaftem Gepräge den Ausdruck des wohnlichen Behagens geschaffen, der einer lebensfreudigen Zeit entsprang. Die sehr zahlreichen Reste von starken Burgen, die überall dort zerstreut sind, erinnern an die harten Fehden des Rittertums im Mittelalter, sie bilden einen sprechenden Gegensatz zur offenen Bauweise der späteren Tage, in denen das Bürgertum immer mehr zur Selbständigkeit heranwuchs.


Straße in Sterzing, Tirol

Sehr interessant ist es auch, zu sehen, wie die formalen Elemente der italienischen Renaissance durch Säulen und Bogenfenster mitsprechen. Sie vermählen sich in sehr naiver Weise mit dem mittelalterlichen geschlossenen Erker, mit Vorkragungen und Giebeln. Sie vertragen die Nachbarschaft von Zinnen und einfachen Spitzdächern oder Walmen und machen nirgends den Eindruck von fremden Elementen, sondern den organischer, mit Bedürfnissen übereinstimmender Bauformen. Ihre Formgebung ist so einfach, die Verwendung als eine nicht ornamental, sondern konstruktiv begründete Form stets so richtig, daß sie aus dem allgemeinen Charakter entsprungen erscheinen.

Wie ganz anders wirkt es, wenn wir bei einer modernen „Villa" Renaissanceformen „angewendet" sehen. Man empfindet, daß der Grundrißbildung, dem Aufbau, den baulichen Hilfsmitteln Gewalt angetan werden muß, damit dieses oder jenes Motiv Platz findet, damit die Ähnlichkeit mit gewissen „Vorbildern" erreicht wird. Und oft ist reiches ornamentales Detail zu finden, das in einer Surrogattechnik „nach berühmten Mustern" äußerlich angefügt ist, wo im Grunde jedes Ornament überflüssig und störend wirkt. Für den gewöhnlichen Bau waren die reichsten und höchsten Beispiele alter Kunstfertigkeit gerade gut genug und die reinsten und edelsten Bildungen der bedeutenden Künstler gerade passend, um mit ganz unzulänglichen Mitteln zum Aufputz ausgebeutet zu werden.

Wir fühlen die fremden Federn im modernen Baugewand sofort. Bei jenen naiveren, aber auch natürlicheren alten Bauten in und um Bozen denkt man nicht an fremden Ursprung von Formen, man hat nur das beruhigende



Straße in Klausen, Tirol

und befriedigende Gefühl geschmackvoll erfüllter Bedürfnisse und schöner Zweckmäßigkeiten.

Die kleineren Städtchen, wie Sterzing, haben noch den mittelalterlichen Geist deutlicher erhalten und die Straßenbilder mit den dicht gereihten Erkerbauten, den weitvorragenden Innungszeichen in der prächtigsten Schmiedearbeit, den Torbauten, die das Straßenbild schließen, machen einen ungemeinfesselnden Eindruck.

Das blendende Weiß der Putzfläche, zarte Steintöne, stellenweise eingeritztes Sgraffitto oder auch kecke bunte Bemalung charakteristischer Bauteile kennzeichnen die südliche Art, und die Geschlossenheit und Enge des Straßenzuges weisen auf das Bedürfnis des Zusammenschließens, der Abwehr nach außen hin, wie es unruhige Zeiten hervorrufen.

Je weiter wir nach dem Norden ziehen, desto seltener wird der reine Steinbau und desto häufiger tritt das Holz auf, das dem bewaldeten Gebirge entstammt. Aber gerade dieser Mischung von weißem Putzbau und dunklem Holzbau entstammen oft besonders glückliche Wirkungen.

Stets ist auch der Gebirgscharakter der Umgebung in der Straßenführung berücksichtigt, auf den formalen Schmuck von Einfluß. Mit Recht berühmt ist die Maria Theresien-Straße in Innsbruck durch die glänzende

Art, in der ein Ausblick auf die herrlichen Bergrücken im Straßenbild zur Geltung gebracht ist. Es ist kein vereinzeltes Beispiel. Hier ist auch der italienische Einfluß noch mehr verdrängt, der Putzbau in noch freierer Weise ausgebildet. Den Silhouetten sind sehr bewegte Turmhelme geschickt eingefügt.



Häuser in Eppan, Tirol

Welche Bedeutung gute Turmbildungen für das kleinere Stadtbild haben, zeigt unter anderem auch das altertümliche Hall. Sehr alte Türme sind oft in späteren Zeiten neu bedacht worden, ohne daß stilistisch historische Grundsätze in den Vordergrund traten. Künstlerisches Empfinden im Geiste der eigenen Zeit hat einst viel besser das Richtige gefunden.

Steilere Dächer, Giebelbauten werden im Osten und Norden häufiger und entfernen den baulichen Ausdruck immer mehr vom südlichen Charakter.

Österreich besitzt noch einen zweiten wichtigen Verbindungsweg mit dem Süden, der von der Adria über Laibach und Graz nach Wien führt.

Wenn auch die Karstländer zumeist keine so dichtgereihten alten und ehemals wohlhabenden Stätten bürgerlicher Kultur besitzen, so ist wohl andrerseits gerade einer gewissen Abgeschlossenheit gegen den Norden



„Zinnenburg“ in Eppan, Tirol

der ausgesprochen südliche Baucharakter vom Küstenland, von Istrien und Dalmatien zuzuschreiben. Ragusa hat als aristokratisch-republikanische Stadt eine Sonderstellung. Zara, Sebenico, Spalato haben mehr bürgerliches Gepräge. Der reizvolle Charakter der einfachen Hausbauten an den nördlichen Ufern der Adria, an denen der Weinbau vorherrscht und der vielfach vorhandene Stein ein ausgezeichnetes Material selbst den einfachsten Bauten zur Verfügung stellt, soll hier hervorgehoben werden. Wer jemals die so charakteristischen Straßen und Plätze von Lovrana, Ika, Volosca, gewisser alter Teile von Fiume, Triest und Görz gesehen hat, weiß, daß man nicht bis an die südlichsten Grenzen der Monarchie zu wandern braucht, um typisch südliche Eindrücke zu empfangen.

Besonders für die Anpassung an stark bewegtes Terrain, für das Benutzen von Terrassenbauten zu reizvollen strengen Gartenanlagen, für die einfachsten Anwendungsformen von Stein und Holz zur Vigna und Pergola ist hier viel Liebe und Geschmack aufgewendet worden. Auch hier brennt südliche Sonne, auch hier walten südliche Lebensformen und italienischer Einfluß, aber auch slawische Elemente geben ihren Einschlag, in Dalmatien treten sichtlich türkisch-orientalische dazu und so haben wir es wieder mit



Haus bei Bozen, Tirol

einer ganz eigenartigen Bautätigkeit zu tun, die von der südtirolischen sehr weit entfernt ist. Was aber der wachsende Verkehr an Proben unseres modernen städtischen Bauverstandes hinuntergetragen hat, das wirkt dort wie hier zumeist als Barbarei neben der eingeborenen, alten Kunstempfindung.

Der Karst hat ein stärkeres Bollwerk gebildet als die Tiroler Alpen.

Längs Eisak und Etsch sind südliche Einflüsse weiter nordwärts gedrungen wie längs der Drau und Mur. Aber auch Steiermark, Kärnten und Krain weisen vielfach Zeugen dafür auf, daß im Bauwesen viele Wege nach Rom führen und von dort zurück. Die Säulenhöfe von Spital an der Drau und Millstatt sind Beispiele alter und ältester südlicher Einflüsse; wir können die Freude an solchen Bildungen bis nach Wien verfolgen, wo Arkadenhöfe von ganz italienischem Aussehen bis vor kurzem keine Seltenheit waren. Auf diesen Wegen begegnen wir neben dem fremden so manchem heimischen baulichen Element, das für die bürgerliche Baukunst wichtig ist. Sind wir einmal im Bereich des steilen Daches angelangt, so werden wir seine Herrschaft weit verbreitet sehen.

Während in Tirol und Salzburg der flache Holzgiebel mit oft sehr reizvollem Schnitzwerk an den vorkragenden Konstruktionsteilen vom Bauernhaus übernommen wird, um dem Bürgerhaus einen schützenden Aufbau zu geben, spielt das steilere Giebeldach des steirischen und kärntnerischen Hauses bis nach Nieder- und Oberösterreich eine ähnliche Rolle. Manchmal zeigt sich wohl auch ein Bemühen, die Herkunft vom Bauernhaus zu verbergen und dem städtischen Marktplatz oder der Hauptstraße ein stattlicheres

Hof in Spitz a. D.



Platz in Waidhofen an der Ybbs

Platz in Teltsch

Wien, Hof in der Ottakringerstraße



Straße in Ötz, Tirol

Gepräge zu geben. Dies führte namentlich im XVII. und im XVIII. Jahrhundert zu einem naiven Auskunftsmittel.

Man führte die Frontmauern unbekümmert um das dahinterliegende steile Satteldach bis nahe zum First in der ganzen Breite der Hausfront blind weiter, gab ihr einen horizontalen, oft sehr lebendig gegliederten Abschluß und nur der hie und da unvermeidliche seitliche Einblick zwischen zwei Häusern enthüllt den Umstand, daß das letzte Geschoß ein blindes ist. Auch große Öffnungen für die Dachrinnen verraten indiskret den unkonstruktiven Vorgang; daneben stehen oft unvermittelt prächtige alte Giebelhäuser, wie in Steyr, die den konstruktiven Ernst des mittelalterlichen Hausbaues zur Schau tragen. Gerade die zuletzt erwähnten Bauwerke, es sind wohl nicht mehr viele solche erhalten, verkörpern so recht eine sehr weit zurückreichende Bautradition, die sich bis in unsere Zeit festgesetzt hat. Es sei hier gestattet, an die Giebelhäuser zu erinnern, die erst kürzlich in einer Besprechung des deutschen Fachwerkhauses gezeigt wurden. Wie groß ist der Unterschied in der Behandlung derselben Aufgabe südlich und nördlich der Donau!

Und doch wie deutlich zeigen die so sehr verschiedenen Baucharaktere das Walten einer gesunden konstruktiven und ästhetischen Tradition. Dort hat das Holz in Verbindung mit spärlichem Mauerwerk, hier der Haustein in Verbindung mit größeren Putzflächen und wenig Holz so charakteristische Formen angenommen, daß auf dem kleinen Raum einer schmalen Giebelfront der volle Ausdruck handwerklicher Tüchtigkeit und liebenswürdigen lokalen Kunstempfindens erreicht werden konnte.

Die schmalen Säulenhöfe in Steyr, die trotz der Enge des Bauplatzes die Liebe zu luftigen Lauben betätigen, zeigen nicht geringere Vorzüge, wie die durch Vorkragungen und Erker belebten Fronten. Wir sehen die Freude am Bilden und Schaffen am Werk, das jedes von auswärts übernommene Motiv veränderten Lebensbedingungen und Raumverhältnissen anpaßt und echt handwerklich mit den Mitteln des vorhandenen Baumaterials, hier

des Steines und Putzes, abwechslungsreich ausdrückt.

Nirgends akademische Strenge, nirgends störender Einfluß von Lehrbüchern oder bindenden Vorbildern. Jede Säule erhält ihren besonderen materialgerechten Schmuck, jede Konsole den strengen einfachen Schnitt, der dem speziellen Zweck entspricht. Und die einfache oder reichere Fassadengliederung trägt immer den von innen nach außen wirkenden Bedürfnissen ohne Tyrannei der Symmetrie Rechnung. Der große, einfache, umrissene, steile Giebel mit dem hohen „Schopf", der Abwalmung des Daches, wirkt in der Nebeneinanderreihung so lebendig wie stattlich im Einzelbild. Sehr eigenartig ist oft dem Bedürfnis Rechnung getragen, dem Innenraum auch seitliche Ausblicke auf die Straße zu gestatten. Man benutzte dazu kleine Vorsprünge in der Straßenflucht, die durch Abschrägung oft gemildert wurden. Das pedantische Einhalten geradliniger Baufluchten ist dem alten Hausbau fremd und zahlreiche reizvolle Zufälligkeiten verdanken diesem Umstand ihr Entstehen.



Wohnhaus am Stadtplatz in Steyr

Es trägt immer viel zur packenden Wirkung eines Baues bei, wenn wir seine Gestaltung aus den ganz speziellen Bedingungen der Örtlichkeit hervorgehen sehen und so den Eindruck des an Ort und Stelle Gewachsenen empfangen. Dadurch, daß gewaltsame Niveauregulierungen früher selten waren, daß die Ausführung nicht nach so detaillierten Baurissen erfolgte wie heute, sondern dem Bilden im großen durch den Einfall an Ort und Stelle mehr Spielraum gelassen wurde, daß das entwickelte Handwerk dem Ausführenden eine gewisse Selbständigkeit einräumte, durch alle diese Umstände entstand eine Beweglichkeit der Ausdrucksformen, selbst bei allereinfachsten Ausdrucksmitteln, der wir den malerischen Reiz alter Städtchen und ihre Individualität verdanken. Bis in die Nähe der Großstadt sind diese Grundsätze noch vor kurzem wirksam gewesen und ein Streifzug durch die nähere und weitere Umgebung Wiens bietet noch immer, aber leider nicht mehr lange, reiche Gelegenheit zum Studium.



Meßnerhaus am Körnermarkt in Krems

Ebenso wie wir die früher oft so verächtlich von oben herab angesehene kleine Provinzstadt in künstlerischen Dingen immer mehr mit Respekt behandeln lernen, verdienen die alten Vororte und Vorstädte Wiens eine ganz andere Wertschätzung als ihnen bisher zu teil wurde.

Auf zweien von den vielen zur Residenz führenden Verkehrslinien läßt sich die Erhaltung alter Bautypen und Stadtbilder bis in das Weichbild Wiens besonders deutlich verfolgen. Die oberösterreichische Tradition zeigt sich auch längs der Donau lebendig, an deren Ufern im Weinlande der Wachau sich besonders reizvolle und individuell belebte Städtchen und Ortschaften in dichter Folge entwickelt haben. Von Linz bis Krems ist eine Fülle anregender malerisch reizvoller aber auch konstruktiv interessanter Hausbauten, Platz- und Straßenbilder zu finden; sie setzen sich, wenn auch nicht immer ganz unberührt, über Klosterneuburg bis Nußdorf fort, wo die bodenständigen Zeugen heimischen Hausbaues gerade jetzt von den Vorposten hauptstädtischer Bauspekulation verdrängt werden.

Nicht selten sind an den alten Bauten mittelalterliche Anklänge zu finden, besonders wo sich eine konstruktive Behandlung des Steines vorfindet; das Vorkragen von Stockwerken, das zur Schonung der Straßenbreite oft geübt wird, der steile Giebel mit bäuerlich einfacher Holzverkleidung bleiben überall eingebürgert. Daneben zeigen Höfe mit Lauben, Dielen mit gut eingebauten Stiegenanlagen das Bestreben, einer Abgeschlossenheit nach außen — Gemütlichkeit im Innern entgegenzusetzen.

Die Weinlauben, die offenen Treppen und Gänge geben den Anlagen nicht selten ein südliches Gepräge, das in den sonnigen Jahreszeiten die heiterste Stimmung hervorruft.

Hat sich doch auch in Wien noch das Recht des Ausschankes von Wein den Besitzern von Grundstücken erhalten, die im ererbten alten Hause in gemütlichen, von den Vorfahren mit Geschmack und Geschick angelegten

Höfen und Gärtchen zeitweilig ihre Gäste mit Eigenbauwein bewirten.

Ebenso unter dem Zeichen des Weinbaues stehend, sind, längs der Straßenverbindung mit Triest bis nahe an Wien anziehende alte Stadtbilder erhalten; Gumpoldskirchen, Mödling, Perchtolsdorf sind die bekanntesten unter den nächsten; sie haben besonders in Höfen mit Arkadenanlagen typische Bilder von sehr charakteristischer Färbung aufzuweisen. Im Äußeren hat häufig die Barockzeit eine gewisse Uniformierung hervorgerufen, die weit entfernt davon, unkünstlerisch zu sein, doch beträchtlich abweicht von der unbekümmerten konstruktiven Ehrlichkeit älterer Perioden. Dem XVIII. Jahrhundert ist ja hauptsächlich jene Fälschung des Frontbildes zuzuschreiben, die mit blinden Aufbauten wirkt. Der Putzbau und seine freie Ornamentik entschädigen oft durch frische Einfälle für das, was an der organischen Berechtigung gesündigt wurde. Er gestattet auch hie und da durch Färbelung in hellen aber mannigfaltigen Tönen größeren Fronten und Platzbildern Leben zu geben.



Wien, Wohnhaus in der Badgasse

Verfolgen wir diese Erscheinungen bis in die slawischen Gebiete nördlich und östlich von der Residenz, so sehen wir die Neigung zur Farbe immer stärker hervortreten; es ist dies wohl auch ein Vermächtnis des Bauernhauses und seiner bunten Einrichtung, deren charakteristische althergebrachte Ornamentik noch für das Bürgerhaus wertvoll bleibt.

Es würde uns hier aber zu weit vom Wege abführen, wenn wir weiter nach Norden und Osten vordringen wollten. Diese großen und alten östlichen Kulturgebiete haben vielfach ihre eigene Sprache im Bauwesen geführt. Doch so nahe sie auch geographisch an die Residenz heranrücken, für die bauliche Äußerung des Bürgerhauses derselben besitzen sie nicht die maßgebende Bedeutung der südlichen Traditionen und tatsächlich zieht auch hier die Donau eine deutliche Grenze.

Es soll vielmehr noch Aufgabe dieser Zeilen sein, an der Hand der beigegebenen Abbildungen jene reizvollen Bildungen näher zu beleuchten, die

Wien, Hof am Ulrichsplatz

Wien, Gartenseite des „Bäckenhäusels“ in der Waisenhausgasse

Wien, Hof in der Matzleinsdorferstraße

Wien, Gartenfassade in der Nikolsdorferstraße



Wien, Haus zum Elephanten (ehemals Kärntnerstraße 47)

in den alten Vorstädten Wiens ihrer raschen Zerstörung entgegengehen. Wir befinden uns dabei im natürlichen Anschluß an die Bautätigkeit der südlichen und westlichen Provinzen, so sehr auch der Großstadtehrgeiz diese Verwandtschaft zu ignorieren trachtet. Gar mancher Bau, der in unseren Vorstädten ein vereinsamtes Dasein fristet, läßt heute noch erkennen, wie nahe verwandt der alte Baucharakter Wiens mit dem heute noch erhaltenen Typus der Provinzstädte war. Im großen und ganzen lassen sich jene zwei Hauptströmungen auch in Wien nachweisen, die wir bereits gekennzeichnet haben. Die mittelalterliche Zeit steht mehr mit dem germanischen Norden, die Renaissance- und Barockzeit mehr mit dem romanischen Süden in Kontakt; das gilt vor allem von der monumentalen Bautätigkeit; es hat aber in beschränkterem Sinne auch von der bürgerlichen Hausbaukunst zu gelten, in der zeitweilig diese Strömungen miteinander oder nebeneinander einhergingen.

Wir besitzen alte Darstellungen, wie eine Ansicht Wiens vom Jahre 1483 auf dem Babenberger Stammbaum in Klosterneuburg, den Wolmuetschen Plan von 1547, den Hufnagelschen Vogelperspektivplan von 1609, durch welche sehr interessante Einblicke in das alte bürgerliche Bauwesen möglich sind.

Auch beschreibende Darstellungen von Zeitgenossen, wie die Schilderung von Aeneas Sylvius Piccolomini (dem späteren Papst Pius II.) aus der Mitte des XV. Jahrhunderts (1451) oder der Lobspruch des Schulmeisters Wolfgang Schmelzel von 1548 haben sich erhalten.

Aus ihnen erfahren wir, daß das Bürgerhaus auch in Wien zumeist nur über schmale und tiefe Bauplätze verfügte, wie das deutsche, daß nicht mehr als zwei Stockwerke (Gaden) üblich waren und steile Dächer, die vielfach nur mit Holz und seltener mit Ziegeln eingedeckt waren, ihre hohe Giebelseite nach der Straße zukehrten. Die Fenster waren nicht regelmäßig, sondern nach dem Bedürfnis verteilt und machten oft Erkern Platz. Die



Wien, Wohnhaus auf der Mölkerbastei

innere Ausstattung war vielfach reich und kostbar, war doch Wien ein durch zahlreiche Handelsprivilegien geschützter Stapelplatz orientalischer sowie occidentaler Waren. Beide genannten Erzähler berichten, daß die Häuser von innen und außen bemalt waren und einen prächtigen Eindruck machten. Weite Kellerräume trugen der damals sehr großen Bedeutung des Weinhandels Rechnung; aber auch Wirtschaftshöfe sind noch ein häufiges Requisit der Anlagen und Gärten keine Seltenheit. Laubengänge an Plätzen und Hauptstraßen, denen auch ein sehr bewegtes Volksleben eigen war, belebten das Stadtbild. Der Steinbau gab das Gepräge. Wir wissen, daß Wien eine der bedeutendsten Bauhütten des Mittelalters besaß und der häufige Zuzug deutscher Steinmetze und Maurer wird auf den Baucharakter des Bürgerhauses nicht ohne Einfluß geblieben sein.

Charakteristisch für das Wiener Bauwesen ist das fast gänzliche Fehlen sichtbarer Äußerungen der Renaissancezeit, die ja in Wien unter dem Zeichen der Türkenfurcht, großer Befestigungsbauten und wirtschaftlicher Einschränkungen stand. Auch die Anlage der Stadt, des engen befestigten inneren Kernes und der konzentrisch gelagerten dorfartigen Vororte ist hier von Bedeutung gewesen. Die wiederholte Zerstörung dieser äußeren Wohnstätten durch Feindeshand ließ dort nur sehr wenig an ältesten Urkunden übrig.

Nach dem Verschwinden der äußeren Gefahren folgte eine Blütezeit des Bauwesens, aber ihre treibende Kraft liegt später in den höheren Gesellschaftsklassen. Wien wurde Residenzstadt, Sitz des Adels und der Geistlichkeit und erhält seine innere Umgestaltung namentlich unter der Herrschaft monumentaler Ambitionen. Es kam die Zeit der italienischen Einflüsse, der Romfahrten aller Baukünstler heimischer Abstammung, der Einwanderung italienischer Künstler.

Aber auch diese Zeit war dem Bürgerhaus günstig. Der heimische Baukünstler setzte die traditionelle Form des Giebelhauses, den Erker in



Wien, Hofansicht aus der Neubaugasse

freierer Gestalt in sein Recht und verstand durch beweglichen Putzbau eine Anpassung an das monumentalere Stadtbild zu erzielen; viele Reminiszenzen an mittelalterliche Gesellschaftseinrichtungen, an das zünftige Handwerk, an die Handelsinteressen und religiösen Übungen finden sich im barocken Wohnhaus erhalten und dem Rahmen des dekorativen Schmuckes glücklich eingefügt.

Erst das XIX. Jahrhundert hat dieser Fortsetzung der alten Überlieferungen ein Ende bereitet. Sein Beginn war für das Bürgerhaus wertvoll; sein Verlauf allen eingebornen Traditionen tödtlich. Der internationale theoretisch-wissenschaftliche Zug der Zeit war bemüht, einen künstlerisch befriedigenden Ausdruck der gesteigerten Ansprüche zu finden. Das rapide Wachsen des Verkehrs, die rasche und einschneidende Änderung der Bedürfnisse verhinderte aber eine stetige und ruhige Weiterentwicklung. Konsortien traten an die Stelle des Einzelbürgers, das Zinshaus mit Palastfassade verdrängte das Wohnhaus.

Große Flächen gelangten mit einem Schlag zur Verbauung, Straßen- und Niveauregulierung gründlicher Art kamen an die Tagesordnung. Die Surrogattechnik und maschinelle Erzeugung der Hilfsmittel gelangte zur Herrschaft. Die ehrlichen Bestrebungen hervorragender Künstler, einsichtiger Kunstfreunde, dem bürgerlichen Wohnhaus seinen Boden zu retten, sind fast gänzlich wirkungslos geblieben; erst in allerjüngster Zeit hat die Ausdehnung entwickelter Verkehrsmittel bis an die Peripherie der Stadt das Interesse wohlhabender Kreise vom Zinshaus wieder etwas abzulenken und dem Einzelwohnhaus zuzuwenden begonnen.

In dieser Zeit ist das Wiener Vorstadthaus wieder entdeckt worden. Ermüdet von dem falschen Prunk, den unwohnlichen Grundlagen der Mietkasernen, hat man dem bescheidenen, wenig beachteten kleineren Hause wieder Beachtung geschenkt, das für sehr einfache Lebensbedingungen

doch einen künstlerisch entwickelten Ausdruck fand, dem eine lokale Färbung innewohnt. Man ist, abgestoßen vom internationalen Treiben der Bauspekulation, welche die Baubestrebungen der ganzen Welt und aller vergangenen Kunstepochen ausbeuten wollte, um immer neue Sensationen bereiten zu können, endlich wieder zur Wertschätzung einer natürlichen Einfachheit gelangt, die Spielraum für individuelle Färbung in engeren Grenzen bietet.



Wien, Fechtergasse

Die eigentümliche Anlage Wiens, in der eine deutliche räumliche Trennung und ein ausgesprochen ländlicher Charakter der Vorstädte noch in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts begründet war, hat diesen Stadtteilen ein individuelles Leben bewahrt. Es finden sich neben regelrechten Sommersitzen sehr zahlreiche Wohnhäuser, die der aufblühenden Industrie einer Zeit, in der das Handwerk noch seinen goldenen Boden hatte und der Großbetrieb noch keine Bedingung der Lebensfähigkeit industrieller Unternehmungen bildete, ihr Leben verdanken. Da war eine Liebe zum Heim noch tätig, ein Stolz auf den häuslichen Besitz, der Wohnlichkeit und Behagen hochhielt, und eine lokale Tradition weiter pflegte. Allmählich gingen die Formen der Barockzeit in die klassizistischen der Kongreßzeit über. Die alten Motive des Hofhauses blieben lebendig und erhielten eine typische Ausbildung. Die meist ein- bis zweistöckigen Bauten, welche der Straße zu häufig im Dachgeschoß einen mittleren Aufbau tragen, zeigen Architekturformen, welche immer einfacher und ruhiger werden, aber doch einer sinnvollen Plastik, einem Schmuck durch Gitterwerk, Hauszeichen, geneigt bleiben.

Der Grundriß besteht in der Regel aus einem schmalen, doppelten Gassentrakt und einem oder zwei nach der Tiefe gehenden einfachen Hoftrakten, in denen häufig noch Arkaden, freie Gänge, offene Stiegenhäuser lebendig wirken. Der schmale, aber tiefe Hofraum, der nicht selten durch den Hausbrunnen ein Schmuckstück erhielt, ist gegen einen kleinen Garten



Wien, Hof am Ulrichsplatz



Wien, Hof mit Laubengängen am alten Fleischmarkt



Wien, Hof aus der Pfarrgasse

Wien, Hof aus der Stiftgasse (Amerlings Geburtshaus)

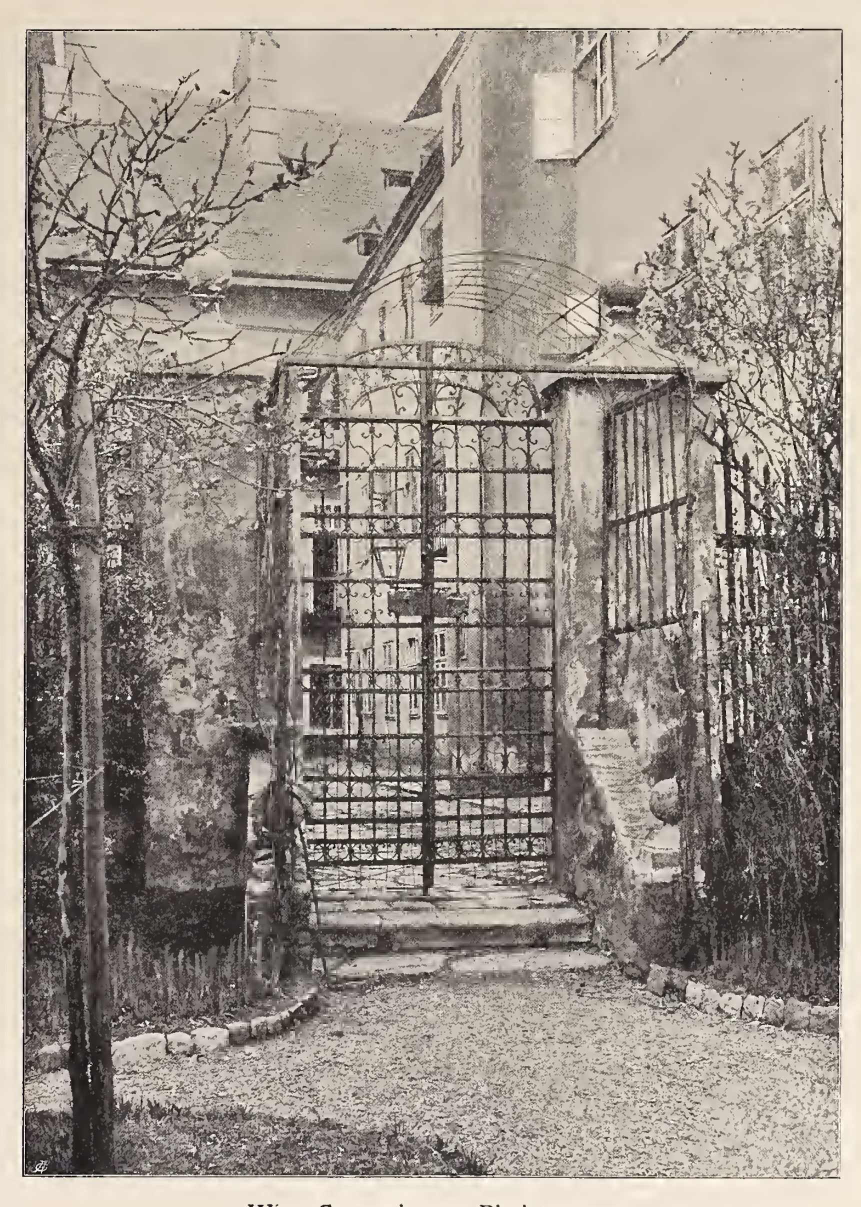


Wien, Hof aus der Piaristengasse

zu durch ein Gitter oder durch Mauerwerk mit Gittertor abgeschlossen; der Ausblick in das Gärtchen, gewöhnlich eine rechteckige Verlängerung des Hofgrundstückes, bildet eine Zierde der Anlage.

Meist liegt auch das Haustor so, daß man nach dem Durchschreiten des gewölbten Hausflurs den schönsten Durchblick genießt. Die offene Hofbildung ist oft dem Pflanzenwuchs günstig, der mit dichtem Grün die sonnseitigen Mauern, die freien mit zierlichem Schmiedewerk gestützten Gänge umspinnt. Man kann wahre Gartenhöfe finden, die den Eintretenden ganz dem städtischen Leben entrücken. Blumen am Fenster sind eine ständige Ergänzung des Bildes und gerade die ruhige Putzfläche, die einfache Wandbildung bringen jeden Farbenfleck erst recht zur Geltung.

Der Hausgarten aber, gewöhnlich über einige Stufen zugänglich, ist ebenso Gegenstand liebevoller Pflege innerhalb typischer Anordnung; ein gerader Mittelweg, manchmal von einer Weinlaube überdeckt, führt auf ein Lusthäuschen zu, das den Abschluß des Grundstückes betont und einen Point de vue dem Eintretenden bietet. Die kreisförmigen Beete und rechteckigen Rasenflächen mit Buchshecken oder auch gemauerten Einfassungen sind nach einem einfachen, strengen Grundriß gebildet. Es herrscht jener Sinn für Ordnung und Ebenmaß vor, der auch dem Wohnraum jener Tage das Gepräge gibt, der dem kleinsten Raum Reize abzugewinnen versteht. Es zeigt



Wien, Garteneingang, Piaristengasse

sich das Bestreben, dem Innern des Hauses, dem Hof, dem Garten jenes Maß von Schmuck zuzuwenden, dessen man zur Verschönerung des Lebens bedurfte, während man der Straßenseite nur die sparsame Betonung der Notwendigkeiten gönnte. Es war kein Grund vorhanden, über die Dürftigkeit und Kulturlosigkeit der inneren Nüchternheit hinwegzutäuschen, wie es im Zinshausbau späterer Tage zur Regel wurde, man stellte im Gegenteil geflissentlich nach außen nur einfache Mittel zur Schau, die man nach innen steigern konnte; dabei war augenscheinlich noch jene Liebe zur Natur lebendig, welche später die Großstadt so gründlich abzutöten vermochte. Was aus den reizvollen Bildern, die der photographische Apparat noch immer aus den alten Stadtteilen zu holen vermag, so eindringlich zu uns spricht, ist viel mehr eine Gesinnung, als ein Vorbild, das nachgeahmt werden könnte. Es ist das Walten natürlicher Empfindung für die Benützung des einfachsten Werkzeugs, um der Freude am Leben, an Licht und Farbe, an Ruhe und Behagen Ausdruck zu geben.

Wenn Morris mit Recht oft betont hat, daß es die Freude am Schaffen ist, welche das Menschenwerk zum Kunstwerk erhebt, so müssen wir auch diese anspruchslosen Äußerungen heimatlicher Lebenslust zu den Schöpfungen zählen, für welche man das Wort Heimatkunst geprägt hat.

Die Spuren südlicher oder nördlicher Einflüsse, die Abhängigkeit von eingebornen ältesten Überlieferungen und Abstammungsmerkmalen sind fast

verwischt. Sie sind aufgelöst und aufgebraucht in mannigfaltigsten Formen, die aus allen möglichen Reminiszenzen das für jeden Einzelfall Brauchbarste verwerteten. Und doch waltet auch hier jene Einheit in der Vielheit, der überzeugende und fesselnde Wirkung innewohnt.

Und so hat sich der Kreis unserer Betrachtungen wieder geschlossen; wir müssen den Bauwerken der Heimat aus einer verhältnismäßig kurzen Vergangenheit dieselben Vorzüge zusprechen, die wir viel älteren und ferner gelegenen Leistungen beigemessen haben und die den Arbeiten der nächsten Zukunft zurückerobert werden sollen.

Vielen wird der bloße Anblick der Lichtbilder genügen, um diese Gedanken und Empfindungen zu erwecken. Andere mögen der Wanderung durch vergangene Zeiten und getrennte Gebiete nicht ungern gefolgt sein, durch welche manche Fäden aufgedeckt wurden, die vom Zentrum einer großen Monarchie in ihre entlegenen Grenzgebiete und bis in die Nachbarländer reichen. Manchmal wurzeln diese Fäden tief im Boden, manchmal schweben sie hoch über weite Gebiete hinweg. Jede Kunsttätigkeit besitzt solche Zusammenhangszeichen; immer wieder werden alte Verbindungen gelöst und neue geknüpft.

Darum ist es sehr anregend, die abseits liegenden oder verschmähten Zeugen jener Kulturperioden aufzusuchen, welche den uns verloren gegangenen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben besessen haben.

DIE SPITZENAUSSTELLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM VON MORIZ DREGER-WIEN

DAS k. k. Österreichische Museum kann sich rühmen, eine der herrlichsten Spitzensammlungen der Welt zu besitzen; eine vor wenigen Jahren erschienene Veröffentlichung, die eben wegen des reichen Materiales zugleich zum Ausgangspunkte geschichtlicher Untersuchungen gemacht werden konnte, hat dies wohl deutlich gezeigt.* Das Museum verdankt seinen Reichtum an Spitzen dem Ankaufe eines Teiles der Sammlung des bekannten Kanonikus Bock in Köln und verschiedenen anderen glücklichen Erwerbungen, die bis in die letzte Zeit fortgesetzt werden konnten, insbesondere auch dem wahrhaft großartigen Legate der 1896 verstorbenen Wiener Bankiersgattin Frau Emilie von Schnapper.

Schon eine so hochherzige Stiftung kann als Beweis dafür dienen, wie hoch das Streben nach edlerer Form und Ausführung der Spitze und das Ver-

* M. Dreger, „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Wien 1901.



Wien, Gartenhaus, Neubaugasse

ständnis für sie im letzten Menschenalter in Wien gestiegen ist. Und ein Hauptverdienst an dieser glücklichen Entwicklung gebührt außer der verewigten Kaiserin, die auch auf diesem Gebiete mit feinstem Empfinden vorangegangen ist, gewiß dem Museum selbst und seiner Kunstgewerbeschule, die sich unter ihrem Direktor von Storck gerade der Pflege der Spitze mit größtem Erfolge gewidmet hat.

Wenn also auch die Spitzensammlung des Museums unter den öffentlichen eine der glänzendsten und anregendsten geworden ist, so kann eine Vereinigung künstlerischer Schöpfungen, wie es Spitzen ja auch im besten Sinne des Wortes sind, doch niemals allumfassend sein; denn immer wird es Unika geben, die man eben nicht erlangen kann. So besitzen insbesondere die Kirche und der hohe Adel Österreichs Stücke, die außer durch hohen Kunstwert auch durch geschichtliche Beziehungen vielfach geradezu einzig dastehen; aber auch das in den letzten Jahrzehnten, wie erwähnt, in Wien so erstarkte Verständnis für Spitzen hat gerade diese Arbeiten zu einem bevorzugten Gegenstande des Sammeleifers der Kunstfreunde, insbesondere natürlich der kunstliebenden Damen, gemacht; man hat darum schon seit langem eine Gelegenheit herbeigewünscht, bei der diese Schätze auch weiteren Kreisen der Liebhaber und Forscher, wenigstens für kurze Zeit, sich erschließen würden. Daß wir diese Hoffnung nun in so glänzender Weise erfüllt sehen, verdanken wir der Anregung und der hochherzigen Förderung,



Wien, Gartenhaus, Lindengasse

die Ihre k. und k. Hoheit die Frau Erzherzogin Maria Josefa, selbst die Besitzerin herrlicher Schätze auf diesem Gebiete, dem Gedanken zu Teil werden ließ. Wenn die Ausstellung, durch das Zusammenwirken eines Ausschusses kunstfreundlicher und aufopferungsvoller Damen, Sammler und verschiedener Anstalten sowie des Museums, zugleich auch einem wohltätigen Zwecke beträchtliche Erträgnisse zugeführt hat, so kann uns hier natürlich nur das künstlerische und kunstgeschichtliche Ergebnis des Unternehmens beschäftigen.*

Es war Gelegenheit geboten, die Spitze von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer reichsten Entwicklung, dann in ihrem Absterben und in ihrer neuerlichen Belebung zu verfolgen. Gewiß ist es für den rein künstlerischen Genuß einer Sache ziemlich gleichgültig, ob man weiß, wann und wo sie entstanden ist; aber trotzdem erschien es vorteilhaft, die Arbeiten, soweit es anging, zeitlich und örtlich zu gruppieren, weil man dann am wenigsten zu befürchten hatte, daß Gegenstände aneinandergerieten, die einander in der künstlerischen Wirkung etwa störten. Und dann ist es gewiß auch in anderer Hinsicht sehr anregend, zu sehen, wie eine bestimmte Kunstform und Technik im Laufe der Zeiten und entsprechend ihrem Wandel sich um-

* Die Zahl der Aussteller, die bis auf zwei durchwegs in Österreich-Ungarn ansässig sind, betrug 152. Es ist daher aus Raummangel hier unmöglich, die Namen aller zu nennen; in einer an die Ausstellung sich anschließenden, demnächst erscheinenden, größeren Veröffentlichung wird eine bedeutende Anzahl der ausgestellten Arbeiten mit Angabe der Besitzer wiedergegeben werden.



Claudia, Tochter Heinrich II. von Frankreich, von F. Clouet
In der Pinakothek zu München (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl in München)

zugestalten vermag; es wird Genuß bereiten, die tieferen Gesetze menschlicher Entwicklung auch in scheinbar geringfügigen Dingen ebenso wirksam zu erkennen wie in den augenfälligsten. Man wird auch bemerken, daß jede Zeit in ihrer Art Vollendetes geschaffen hat und daß dies Schöne vielfach auch noch für uns lebendig geblieben ist. Vielleicht wird man aber auch empfinden, daß, da alles Alte sich stets gewandelt hat und da selbst vom alten Guten nicht alles mehr unserem Gefühle entspricht, auch die Gegenwart das Recht und die Pflicht hat, neben das treffliche Alte, auf das wir nicht verzichten wollen, neues Schöne zu setzen.

Deshalb wird es vielleicht nicht wertlos sein, wenn auch hier der Versuch gemacht wird, einen kurzen Überblick über die künstlerische Entwicklung der Spitze zu bieten. Es darf dies wohl um so eher geschehen, als die umfassenderen Arbeiten über die Spitze entweder bereits mehrere Jahre zurückliegen und daher naturgemäß in manchen Punkten überholt sind, oder von vorneherein strengerem Urteil nicht standzuhalten vermögen.* Wenn wir uns über die Spitze klar werden wollen, so müssen wir uns vor allem hüten, uns durch Worte beirren zu lassen und überhaupt zu viel Wert auf sie zu legen. Dieser Fehler ist allerdings oft begangen worden; besonders die englischen Behandlungen unseres Gegenstandes, unter denen das Werk der Frau Palliser immer noch eine hervorragende Stellung einnimmt, sind vielfach in diesen Fehler verfallen; es wird darüber häufig der

* Von einem der verbreitetsten Werke sei hier die Neuausgabe angeführt: „History of Lace by Mrs. Bury Palliser, edited by M. Jourdin and Alice Dryden.“ London 1902.

Zu erwähnen wäre etwa noch: Mrs. F. Neville Jakson „A History of Hand-made Lace“, London 1900. Das neu erschienene „Lace-book“ von N. Hudson-Moore (London 1905) scheint einen Amerikaner zum Verfasser zu haben, in dessen Vorstellung sich — wie der Europäer etwa die großen Entfernungen zwischen Städten Amerikas nicht immer richtig vor Augen hat — wieder die Jahrhunderte der europäischen Entwicklung zu einer etwas unklaren Einheit zu verschmelzen scheinen.

Förderliche Werke sind unter anderen die von Seguin („La Dentelle“, Paris 1875), von L. Duval („Documents pour servir à l'histoire de la fabrication du Point d'Alençon“, Alençon 1883) und Mme. G. Despierres („Histoire du Point d'Alençon“, Paris 1886), von Pierre Verhaegen („La dentelle et la broderie sur tulle [en



Carlo Dolci, Büßende Magdalena, Uffizien, Florenz
(Nach einer Photographie von G. Borgi)

Zusammenhang der Entwicklung ganz übersehen. Man darf nicht vergessen, daß Ausdrücke wie „Point de France“, „Point d’Angleterre“ zu verschiedenen Zeiten ganz Verschiedenes bedeuten können; von letzterem Ausdrucke insbesondere, über den übrigens auch hier noch zu sprechen sein wird, habe ich bereits an anderer Stelle* nachgewiesen, daß er vielfach in Brüssel hergestellte Arbeiten bezeichnet. Mancher Ausdruck, den man als Spitze deutete, hat mit Spitzen in unserem Sinne überhaupt nichts zu tun; der „Point de Saxe“ zum Beispiele, der so oft als Spitze gerühmt wird, ist, wie ich gleichfalls bereits an anderem Orte** erwähnt habe, wahrscheinlich eine außerordentlich feine Batist- oder Musselinstickerei, in der Sachsen im XVIII. Jahrhunderte besonders glänzte. Andere Beispiele, die zur Vorsicht mahnen sollen, werden sich im Späteren noch zur Genüge finden.

Die Freude am Namen, die sich in manchem der heute gerade am meisten verbreiteten Geschichtswerke über die Spitze verrät, erinnert an die bekannte Erzählung von der Bäuerin, die einem Gespräche über Astronomie und Astronomen zuhörte, als man eben davon sprach, wie man die Sterne gefunden hat, wie weit sie sich befinden, wie sie sich bewegen und was dergleichen mehr ist. Darauf meinte die Frau: „Das wundert mich alles nicht; aber daß man weiß, wie die Sterne alle heißen!“ Es wäre tatsächlich vielfach eine Erleichterung für die Wissenschaft, wenn man, wie in der Astronomie von einem Sterne Alpha oder Gamma, so von einer Spitzenart Alpha oder

Belgique“] Brüssel 1902), von Tina Frauberger („Handbuch der Spitzenkunde“) und verschiedene Abschnitte in Max Heidens „Handwörterbuch der Textilkunde“ (Stuttgart 1904), in dem auch die weitere Literatur angeführt ist. Zu den letzten Erscheinungen gehört: Mme. Laurence de Laprade „Le poinct de France et les centres-dentelliers au XVIIe et au XVIIIe siècle“ (Paris 1905), ein anscheinend nützliches Werk, dessen Einzelheiten der Verfasser dieses Aufsatzes bisher aber nur teilweise nachgehen konnte.

* „Kunst und Kunsthandwerk,“ 1905, Seite 642.

** „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Wien 1904, Seite 304.



Aus der „Anbetung der Könige“ von Hugo van der Goes, Fürstlich Liechtensteinsche Galerie zu Wien. (Nach einem Kohlendruck von Ad. Braun & Co. in Dornach)

Gamma sprechen könnte; der Ausdruck wäre nichtssagend, aber wenigstens nicht irreführend. Da sich nun aber einige Ausdrücke einmal eingebürgert haben, wird man doch nicht umhin können, sich ihrer zu bedienen; unbedingt sollte man aber solche vermeiden, bei denen sich jeder etwas anderes denkt. Und bei den üblichen sollte man zu möglichst klarer Auffassung gelangen und nicht vergessen, daß der Ausdruck selbst zunächst oft nach einer falschen Richtung deutet.

Zu den am meisten in die Irre leitenden Bezeichnungen gehört jedenfalls der so häufig gebrauchte Ausdruck „Gotische Spitze“. Eine wirklich gotische Spitze gibt es nicht und hat es niemals gegeben. Im Gegenteile, unter allem, was uns das Kunstgewerbe bietet, ist die Spitze vielleicht das echteste Kind der Renaissance.

* * *

Die Spitze hat sich an der Wäsche entwickelt, sei es nun Leib-, Bett- oder Tischwäsche; sie stellt die freie Endigung der Leinwand dar, das allmähliche Auslaufen des Gewebes in das Nichts. Die künstlerische Verwirklichung dieser Idee kann nun in verschiedener Weise erfolgen. Vielfach werden sich die an einer oder zwei Seiten des Gewebes frei hängenden Enden der Kettenfaden selbst hiezu bieten; man kann dann allenfalls auch die übrigen Seiten des Gewebes durch Ausziehen von Fäden (in einer Richtung) mit solchen freiauslaufenden Fäden versehen. Damit das Gewebe jedoch nicht weiter fasert, wird man diese Enden verknoten und so wird sich von selbst eine Fransenknotung oder Knüpfung ergeben; sie dann reicher auszugestalten, ist natürlich eine Betätigung des künstlerischen Wollens. Auf Bildern des XV. und frühen XVI. Jahrhundertes finden wir Handtücher und kleine Decken nicht selten mit solchen Fransenknüpfungen an den zwei Schmalseiten versehen; um nur ein Beispiel zu nennen, weise ich auf die Darstellung des Todes Mariä vom Kölner „Meister des Todes Mariä“ in der Münchener Pinakothek hin, wo wir sowohl die Decke des Hausaltares als



Aus Cesare Vecellios „Abiti antichi e moderni“

auch das Handtuch mit reicher Fransenknüpfung geziert sehen.

Entsprechend den im späten Mittelalter zumeist noch bunten Stickereien, die die Leinwand sonst schmücken, werden dann auch die Fransen oft bunt gemischt und selbst bei einfachen, nicht geknüpften Fransen werden nicht selten farbige Fäden in die natürlichen Fadenenden der Leinwand eingezogen; bemerkenswerte Beispiele dieser Art zeigte das Reichenberger Museum auf unserer Ausstellung.

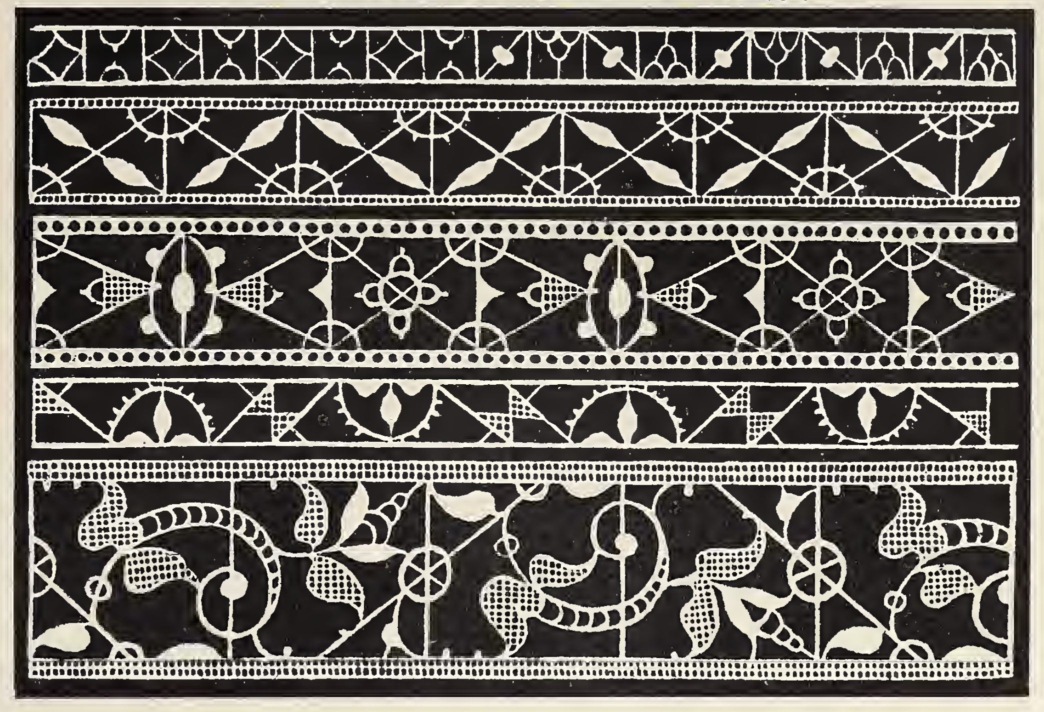
Aus der Fransenknüpfung hat sich jedenfalls auch die Macrameearbeit entwickelt, eine Technik, bei der immer ein Faden um einen oder mehrere der nebenstehenden geknotet wird. Der arabische Ausdruck, der heute noch üblich ist, läßt auf sarazenische Herkunft schließen. Die Sarazenen sind als Erben der antiken Kunstüberlieferungen im Mittelalter den europäischen Völkern ja in vielen Kunstübungen überlegen gewesen, insbesondere auch in der Stickerei, deren italienische und spanische Bezeichnung (ricamare, recamar) ebenfalls arabischen Ursprunges ist. Im Gebrauche kunstvoll gearbeiteter Leinenwäsche scheinen die Sarazenen nun insbesondere vorangegangen und vorbildlich gewesen zu sein, weshalb sich auch in der italienischen Renaissance noch lange Arabesken gerade in der Leinenstickerei erhalten haben.

Gewisse geknotete Spitzen können als eine weitere Stufe der Fransenknüpfung angesehen werden. In manchem Betracht mag mit der Fransenknüpferei aber auch die Klöppeltechnik in Verbindung stehen; denn auch bei dieser handelt es sich darum, daß ursprünglich parallel liegende Fäden durch Verbindung der nebeneinander liegenden neue Formen bilden. Doch wird nicht geknotet, sondern die Fäden werden nur umeinander gedreht, zopfartig oder nach Art eines einfachen Leinengewebes verschlungen.

Von vornherein läge kein Grund vor, zu bezweifeln, daß sich die Klöppeltechnik an den ursprünglichen oder eingezogenen Fadenenden der Leinwand entwickelt hat; doch haben wir keinen tatsächlichen Beleg dafür. Andererseits scheint es auch, daß die Klöppeltechnik, wie ich an anderer Stelle hervorgehoben habe,* bei farbigen Oberkleidbesätzen und Posamenterien

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 24, 27 und 34.

Moſtra Suriana con altre meſtrette di redicelli



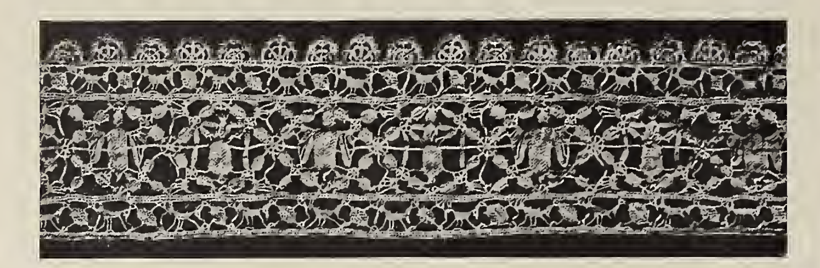
Aus Giacomo Francos „Nuova Inventione“ (Venedig 1596)

verschiedener Art zu einer Zeit schon zur Anwendung gelangt, da wir von Spitzen im heutigen Sinne nicht sprechen können. Es entfällt damit auch die Frage, ob das Klöppeln der Spitzen in Italien oder in den Niederlanden erfunden worden ist; das Klöppeln ist eben älter als die Spitze.

* * *

Wir haben hier von verschiedenen Stoffendigungen gesprochen, die in gewissem Sinne aus dem Festigen der ursprünglich frei auslaufenden Fadenenden des Gewebes hervorgegangen sind oder damit wenigstens in Verbindung gebracht werden können. Man kann das Festigen des Gewebes nun aber auch in ganz anderer Weise bewerkstelligen, indem man die, sonst in Gefahr des Auflösens befindlichen Ränder der Leinwand mit Schling- oder Nähstichen verfestigt. Und ist der künstlerische Sinn einmal angeregt, sich an diesen Stellen zu betätigen, so ist es begreiflich, daß statt bloßer Notstiche auch künstlerischer ausgestaltete Formen hergestellt werden, zunächst Bogen und Stäbchen.

Solange man noch dem mittelalterlichen Farbenempfinden entsprechend die Leinwand im Innern farbig stickte, wird man auch die Ränder hauptsächlich farbig verfertigt haben, und tatsächlich finden wir Darstellungen dieser Art auf zahlreichen Bildern, etwa einem Bildnisse der Herzogin Susanna von Barthel Beham in der Schleißheimer Galerie, wo die Handkrause ziemlich weit innerhalb des Randes mit einer dunklen (farbigen?)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Nähspitze, italienisch, XVI. Jahrhundert. 1/4 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 115)

Borte und außen mit einfachen dunklen Festonstichen abgeschlossen ist.*

Sonst möchte ich etwa an das Selbstbildnis Dürers von 1498 im Prado zu Madrid erinnern, wo das Hemd am Rande eine farbige Borte mit farbigen freien Rundbogen zeigt. Je drei weiße Punkte zu einer Gruppe geordnet zeigt das als Bildnis der Lukrezia Tornabuoni von Sandro Botticelli angegebene Werk im Städelschen Institute zu Frankfurt am Main; die kleinen Punktgruppen schließen hier frei an einen breiteren Streifen in Weißstickerei geometrischer Art. Bedeutend reichere Zacken- oder vielmehr Bogenformen zeigt schon das Bildnis der „Bianca Cappello“ von Angiolo Bronzino im Pitti-Palaste zu Florenz oder das hier wiedergegebene Bildnis der Claudia, Tochter Heinrichs II., von Clouet (Seite 369). Solche Bogenformen werden im Musterbuche des Franco („Nuova Inventione“, Venedig 1596) als „ponto in arcato“ bezeichnet.**

Im Oriente, der sich die alte Farbenfreudigkeit reiner bewahrt hat, hat sich an den, trotz einiger Weißstickereien, vorwiegend bunten Arbeiten auch immer die farbige spitzenartige Endigung erhalten. Und da sich eben auch der Orient — besonders gegen 1800 — immer naturalistischer entwickelte, haben sich solche Endigungen zu vollständig naturalistischen und durch die Farbigkeit doppelt naturalistisch wirkenden Formen ausgestaltet. Wir können dies besonders an den über Smyrna in den Handel kommenden und darum als Smyrnaspitzen bezeichneten Nadelarbeiten klar erkennen. Auch die Volkskunst, besonders die spanische und slawische, ist immer mehr bei dem naiven Farbenempfinden und darum den farbigen Endigungen der Stoffe geblieben und hat deshalb zum Teile sogar weiter fortgeschrittene Formen der großen europäischen Entwicklung für ihre Zwecke vielfach in ihre ursprüngliche Farbigkeit sozusagen zurückgebildet.

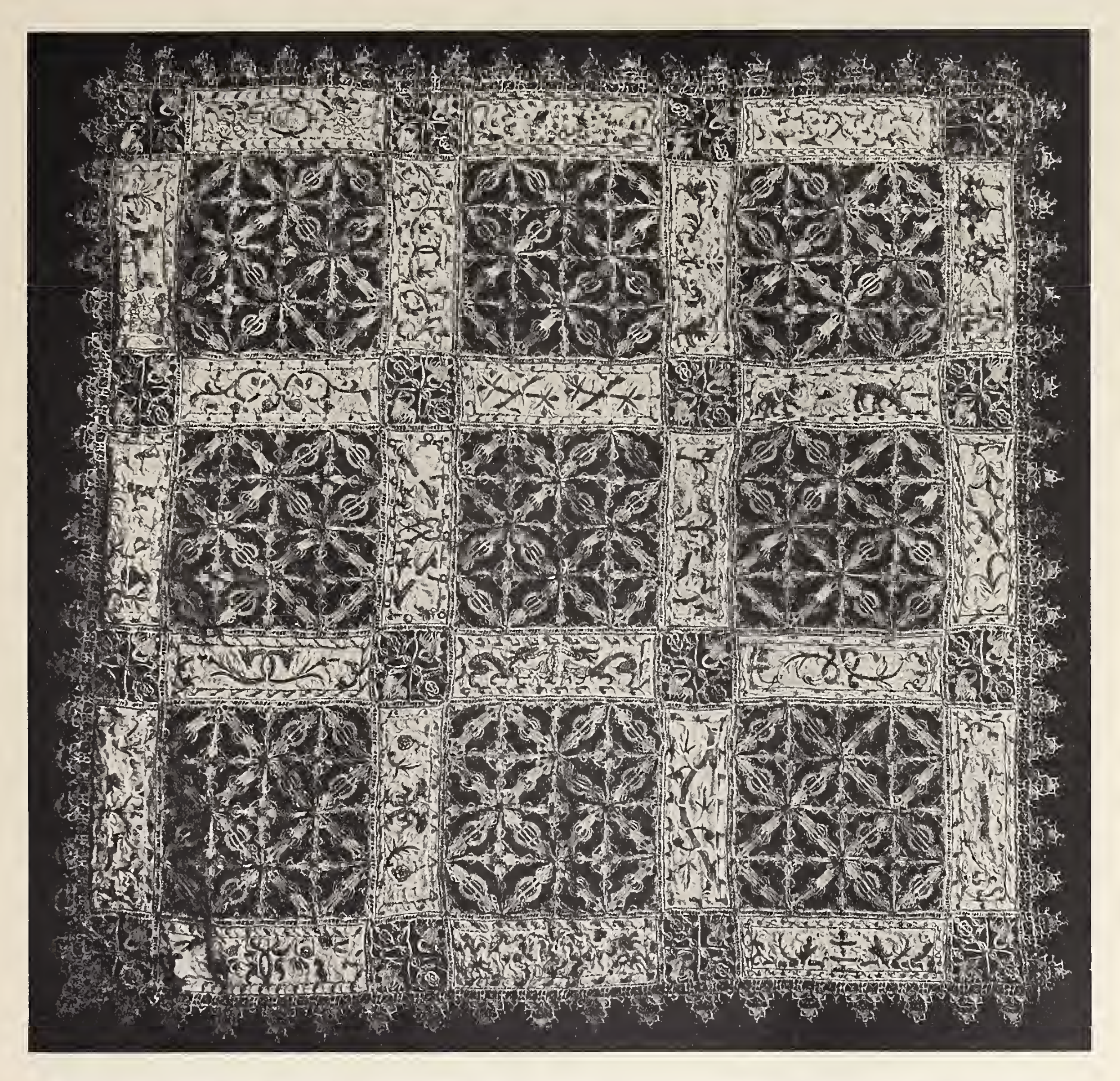
Im Oriente scheinen nun zwischen den ursprünglichsten, einfachsten Formen und den spätesten, äußerst naturalistischen, eigentlich gar keine Zwischenstufen zu liegen, außer etwa einigen mit reicherer geometrischer Formengebung; in Europa dagegen ist zwischen den ersten Anfängen und dem Naturalismus, der sich übrigens nie so kraß zeigt wie in den sogenannten Smyrna-Arbeiten,



Rand eines Tischtuches. Aus dem „Gastmahle im Hause des Levi“ von Paolo Veronese (Akademie, Venedig)

* Die Farbe ist mir nicht mehr in Erinnerung und auf der Photographie nur als dunkler Ton zu erkennen.

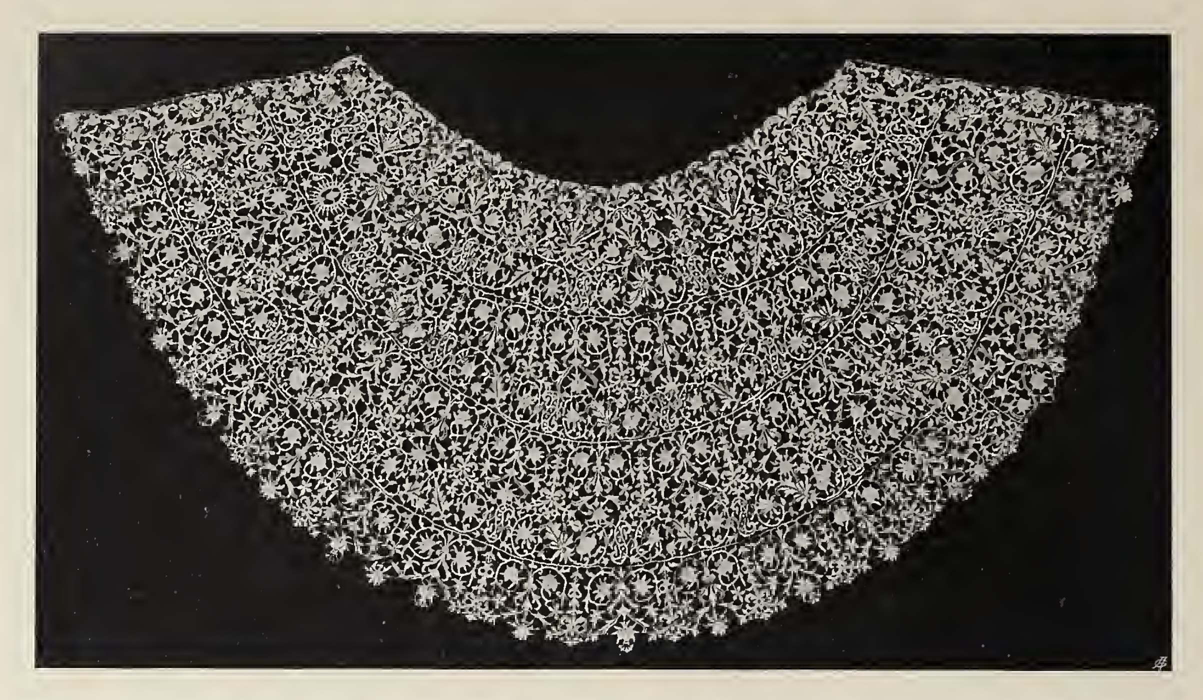
** Doch kann sich dieser Ausdruck auch auf Bogenformen innerhalb der Durchbruchsäume, von denen noch die Rede sein soll, beziehen.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Kelchdecke mit Gold- und weißer Seidenstickerei sowie „spanischer“ Spitzenarbeit. 3. Viertel des XVI. Jahrhundertes. $^1/_4$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 712)

eine Entwicklung von größter Vielgestaltigkeit zu erkennen. Trotzdem haben sich auch in den europäischen Arbeiten die Zäckchen- und Bogenformen vielfach noch bei den reichsten Schöpfungen, wie etwa bei den auf Seite 382 und 384 abgebildeten, erhalten.

Außer den freien Fadenenden und der Randsäumung kann man sozusagen noch ein drittes Gebiet entdecken, auf dem die Spitze oder wenigstens spitzenähnliche Formen sich entwickelt haben, nämlich den Saum überhaupt. Wo Leinenstücke zusammengenäht werden, bietet sich die Gelegenheit zu einfacher durchbrochener Arbeit, und dann, entsprechend dem natürlichen Triebe des Menschen, das, was ursprünglich Notwendigkeit war, zur Befriedigung des Schaffensdranges und zum Gegenstande genießender



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Kragen, Näharbeit, italienisch um 1600. 1/9 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 76)

Freude auszugestalten, auch für reiche Durchbrucharbeiten. So sehen wir bei Kissen eine Seite etwa mit feiner Schnurverschlingung oder mit Bändern zusammengeheftet, eine andere mit reicherer Durchbrucharbeit versehen. Bei bürgerlichen und kirchlichen Gewändern entwickeln sich reichere Innensäume, wie die beiden Abbildungen auf Seite 371 und Seite 372 sie uns zeigen.

Der Name „Schiavonesco", den das auf Seite 372 abgebildete Gewand in dem Trachtenwerk des Cesare Vecellio, eines Großneffen Tizians, trägt, und der soviel wie „dalmatinisch" bedeutet,* läßt schließen, daß derartige reicher ausgestaltete Arbeiten auf der Balkanhalbinsel, vielleicht auch auf den griechischen Inseln, früher üblich waren als in Italien; das Kostüm braucht aber natürlich nicht auf Dalmatien beschränkt gewesen zu sein, sondern mag gerade zu den Venezianern über dieses Land gekommen sein. Eine Alba mit reichdurchbrochenen Nähten aus Corfù zeigte uns auf der Ausstellung eine ähnliche Auffassung noch heute als volkstümlich üblich.

Von demselben Gesichtspunkte aus sind die Leinengewänder zu betrachten, deren Nähte mit Klöppelstreifen eingesetzt sind, wie etwa ein prachtvolles Leinenhemd aus der Sammlung des Doktor Albert Figdor, das mit seinen goldenen Klöppeleinsätzen den auch in der Renaissance noch gestatteten Farbengegensatz Gold und Weiß bietet.

Da hier schon von farbigen Durchbrüchen und Einsätzen die Rede ist, sei es gestattet, einige Worte über die sogenannten „echten" und „unechten spanischen Spitzen" einzufügen, um so mehr als die Ausstellung für die

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Seite 58. — Die auf dem hier wiederholten Bilde dargestellte venezianische Dame ist damit beschäftigt, ihr Haar in der Sonne zu jenem Goldblond zu färben, das wir auf den Bildern Palmas oder Tizians bewundern. Der Hut, den sie auf hat, ist nur durch eine breite Krempe gebildet, auf der das Haar oben ausgebreitet wird.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Spitzenkragen, genäht mit Klöppelzacken, italienisch, XVI. bis XVII. Jahrhundert. Gegen $^1/_5$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 88)

erstere Art einige geschichtlich außerordentlich bedeutungsvolle Stücke, wie das auf Seite 375 abgebildete, aufwies.

Unter „echter spanischer Spitze“ versteht man eine Nadelarbeit, deren innere Fäden aus Gold- oder Silbergespinst bestehen, dann aber mit weißer oder öfter noch mit bunt schattierter Seide überzogen sind. Man könnte die Gold- oder Silbereinlagen zunächst für eine sinnlose Verschwendung halten, wenn sie ohnehin mit Seide übersponnen werden; die sogenannte



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Nähspitze, italienisch, um 1600. $^1/_4$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 69)

„unechte spanische Spitze“ verzichtet in der Tat auch auf die Goldfäden im Innern der Hauptformen und fügt sie nur in den Umrissen und als freiliegende Verbindungsschlingen ein, während sie die Hauptformen aus seideüberstickter und entsprechend ausgeschnittener Leinwand bildet. In Wirklichkeit ist der Unterschied in der Wirkung zwischen den beiden Arten aber doch ein ganz gewaltiger; das unter der Seide verborgene Gold oder Silber schimmert immer etwas hindurch und verleiht, besonders bei jeder Bewegung des Stückes, dem Ganzen einen geheimnisvollen, zauberhaften Glanz. Es ist eine ganz ähnliche Wirkung, wie bei den sogenannten burgundischen oder Lasur-Stickereien; hier werden flach und gleichlaufend auf die Leinwand gelegte Fäden mit mehr oder weniger dichten bunten Seidenfäden so überstickt, daß der Grund zum größten Teile verdeckt wird; doch erhalten die Farben dadurch eben einen schimmernden „Lasurton“. Es ist dies eine spätmittelalterliche Technik, die aber auch in der Renaissance noch Bedeutung behält.* Die sogenannte spanische Spitze verhält sich nun zu dem Lasurstiche wie die durchbrochene Arbeit überhaupt zur Stickerei in der Fläche. Ihre Durchbildung ist eine Tat des plastischen Geistes der Renaissance im Gegensatze zum Flächensinne des Mittelalters; aber immer haftet ihr die stärkere Farbigkeit des Mittelalters an und nur selten siegt in ihr das reine Formempfinden soweit, wie etwa in dem abgebildeten Stück auf Seite 375, wo die erhabene Stickerei nur den beschränkten und eben auch in der Renaissance noch beliebten Gegensatz Gold und Weiß und der Durchbruch dann goldschimmerndes Weiß zeigt; zumeist bleibt die „spanische Spitze“ ausgesprochen bunt und schmiegt sich gerne an bunte Stickerei an.**

Es ist darum auch begreiflich, daß diese Spitzenart in Spanien besonders Fuß fassen und dort länger gearbeitet werden konnte als in anderen Ländern; denn Spanien hat in seinem immer etwas phantastischen Sinne die reine Formenfreudigkeit der Renaissance nie so in Erscheinung treten lassen wie etwa Italien, hat sich in Spanien doch auch die farbige Plastik viel länger erhalten und eigenartiger entwickelt als anderswo. Aber nur wegen des

* Vergleiche „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Seite 204ff., 228, 229, 239 und an anderen Stellen.

** Ein herrliches Stück bunter spanischer Arbeit besitzt das k. k. Österreichische Museum; vergleiche „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Tafel 33 und 34. Der „spanischen“ Spitze im gewissen Sinne zu vergleichen wäre das Stück auf Seite 380.

längeren Beharrens dieser Technik in Spanien, nicht wegen ihres (heute noch nicht gesicherten) Ursprunges hat man ein Recht, sie „spanisch“ zu nennen.

* * *

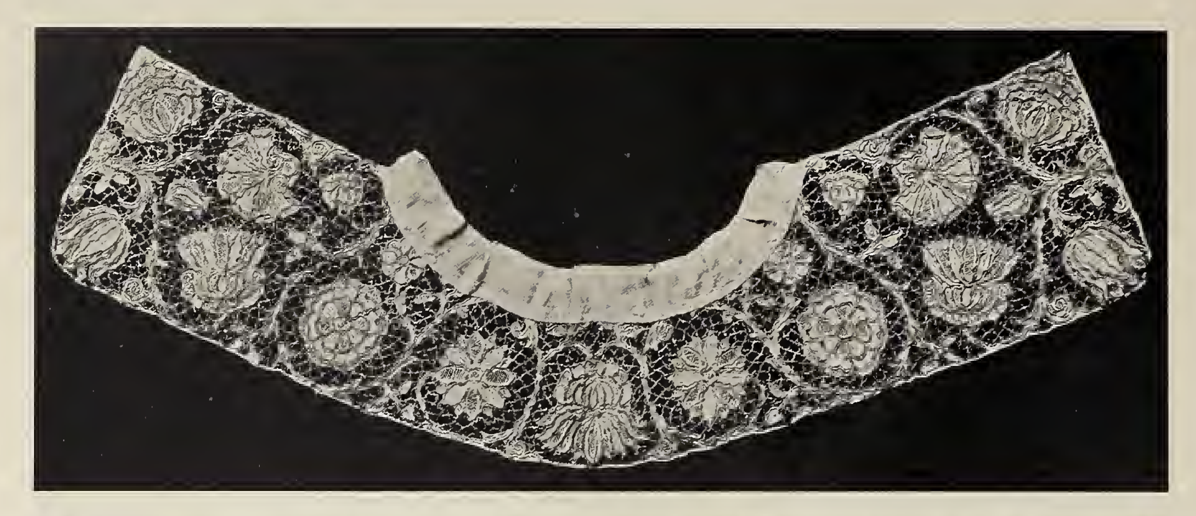
Durchbrochene Streifen, die besonders gerne dicht am Rande ausgeführt werden und hier als Übergang zu den eigentlichen freien Endigungen (Fransen oder Zäckchen) dienen, können auch durch Ausziehen von Fäden und Vernähen der übrigbleibenden sowie durch Ein- oder Ansetzen von Netzen, die mit Mustern ausgenäht sind, gebildet werden. Es wäre hier der Halsausschnitt des Gewandes auf Seite 372 zu vergleichen.



Scipione Pulzone, Maria von Medici, Königin von Frankreich
Galerie Pitti, Florenz. (Nach einer Photographie G. Brogi in Florenz.)

Wenn die Durchbrechung durch Ausziehen von Fäden hergestellt ist, spricht man von „punto tirato“, wenn ganze Partien ausgeschnitten werden, von „punto tagliato“; doch scheinen die Ausdrücke schon in den älteren Musterbüchern verwechselt zu werden (in der französischen Ausgabe des Musterbuches von Vinciolo „Les singuliers et novveavx povrtraicts . . .“ [Turin 1589] werden sehr verschiedene durchbrochene Formen, die in den italienischen Musterbüchern sonst meist dem Namen nach unterschieden werden, durchwegs als „point couppé“ bezeichnet). Verwandt dem „punto tagliato“, aber gewissermaßen sein Widerspiel, sind die selteneren Formen, bei denen nicht so sehr der Grund als die Form ausgeschnitten erscheint; man vergleiche etwa die Abbildung auf Seite 374 unten, wo die Formen, um nicht auseinanderzufallen, auf ein Netz aufgenäht erscheinen; übrigens finden sich auch mit Fäden ausgenähte und am Rande dann ausgeschnittene direkte Netzarbeiten in mehreren älteren Musterbüchern.

Die älteren Musterbücher, zum Beispiele das von Valvassore, genannt Guadagnino („Esemplario di Lavori“, Venedig 1552), unterscheiden zwischen „punto in aere“, „punto fatto su la rete“, „punto amaglieta“ und „punto disfilato“. Die zuletzt genannte Stichart ist wohl die mit ausgezogenen Fäden („punto tirato“); „punto amaglieta“ ist natürlich dasselbe wie „lavoro de



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Kragen, Klöppelarbeit, die Verbindungen mit Silber geflochten, auf den Blumen Silber aufgenäht, Anfang des XVII. Jahrhundertes. $^{1}/_{5}$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 139)

maglia", eine Arbeit, die anscheinend auf einem fertig hergestellten (geknoteten) Netze ausgeführt wurde, im Gegensatze zum „punto fatto su la rete", der ursprünglich gewiß nur eine bestimmte Netzarbeit bezeichnet,* aber an der genannten Stelle wohl schon dasselbe bedeutet, wie das später noch übliche Verkleinerungswort „reticella", nämlich die Arbeit auf einem durch Ausziehen aus der Leinwand gewonnenen Netze; „punto in aere" ist dann eine ganz frei genähte Arbeit.

Catanea Parasole unterscheidet in ihrem „Teatro delle nobili et virtuose donne . . ." (Rom 1616)** gleichfalls: „Lavori de maglia (maglia quadra)", also Netzarbeiten, dann „Lavori di ponto in aria", freie Näharbeiten,*** und „Merletti di ponto Reticella", Reticellazacken, sowie „Lavoro di ponto reale e reticella", wo die Bedeutung des Ausdruckes Reticella besonders klar wird, eine Verbindung von erhabener Weißstickerei mit Durchbrüchen, wie sie auch in der Ausstellung bei mehreren Stücken vertreten war.

Da in diesen aus der Leinwand geschaffenen Durchbrüchen hauptsächlich geometrische — besonders auch kreisförmige — Muster gearbeitet wurden, scheint der Ausdruck, der ursprünglich technischen Sinn hat, allmählich für eine bestimmte Kunstform, nämlich für die geometrischen und vor allem für die kreisförmigen Muster üblich geworden zu sein.

* * *

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Seite 24 ff.

** Man vergleiche auch ihr „Studio delle virtuose donne", Rom 1597.

*** „Ponto in aria" wäre wörtlich „Luftstickerei"; doch darf man diese Arbeiten nicht mit den heute als „Luftstickerei" bezeichneten Erzeugnissen verwechseln. Bei diesen wird die Stickerei mit der Stickmaschine mechanisch auf einem Untergrundstoffe vervielfältigt und dann der Untergrundstoff durch Ausschneiden oder chemisch entfernt, so daß nur die gestickten Formen mit ihren gestickten Verbindungen übrig bleiben. Wenn die Entfernung des Grundstoffes chemisch vor sich gehen soll, müssen Grundstoff und Stickerei natürlich aus verschiedenem Materiale (zum Beispiele Seide und Baumwolle) sein, damit sie nicht von ein und demselben chemischen Mittel zerstört werden. — Der Ausdruck „punto a fogliani" bezieht sich wohl auf die Blatt- oder Rankenformen mancher Spitzen, braucht aber nicht gerade auf gewisse Arbeiten mit plastisch herausstehenden Blumenblättern (zum Beispiele Abbildung auf Seite 378) beschränkt zu werden.



Anton van Dyck, Herzog von Richmond (Louvre, Paris)

Durch Ausziehen und Vernähen geschaffene Durchbruchstreifen finden sich schon auf frühen sarazenischen Arbeiten aus ägyptischen Gräbern.* Und wenn man die Entstehungszeit dieser Stickereien auch nicht genau bestimmen kann, so darf man trotzdem wohl annehmen, daß hier Zeugen älterer Überlieferung vorliegen als bei den italienischen Arbeiten. Ein strenger Beweis mangelt heute allerdings noch, doch könnte ein Blatt in dem Musterbuche des Giacomo Franco „Nuova Inventione“ (Venedig 1596), das hier (Seite 373) abgebildet ist und die Bezeichnung „Mostra Suriana con altre mestrette di redicelli“ (Syrisches Muster und andere kleine Reticellamuster) trägt, wohl auf orientalische Herkunft der genannten Arbeitsart schließen lassen; es stimmte eine solche Annahme sehr gut zu dem oben gelegentlich der Macrameearbeit Gesagten, und auch der Ausdruck „griechische Spitze“, der dann auf die weitere Vermittlungsstufe hindeutete, ließe sich mit dieser Auffassung sehr wohl vereinen. Bemerkenswert erscheint mir aber auch, daß offenbar eines der einfachsten Muster als syrisch bezeichnet ist, während das genannte Buch sonst außerordentlich reiche Formen enthält, die nur einfach „merli di redicella“ benannt sind.

Man darf also wohl annehmen, daß vom Oriente, der in der Ausgestaltung der Leinenwäsche, wie gesagt, Europa überhaupt vorangegangen ist, der erste Anstoß erfolgt ist, daß die wirkliche Ausgestaltung dieser Formen aber in Italien vor sich gegangen ist.

Wenn sich in diesen Arbeiten nun von Anfang an die Neigung zu streng geometrischen Formen bemerkbar macht, so ist das nichts „Gotisches“, wie

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Abbildung 1.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Nähspitze, Geschenk des Erzbischofes Grafen Paris von Lodron († 1653) an die Kirche von Villa Lagarina. 2/7 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 154)

man gewöhnlich liest, sondern der orientalische Sinn für abstrakte Formen, und nach Italien sind diese Formen erst gelangt, als die Gotik hier bereits völlig überwunden war.

Die freieren Versuche, die wir zum Teile auch schon in dem Musterbuche des Franco bemerken, sind aber gewiß schon italienische Erfindung. Wie so oft in der Entwicklung der Kunst und überhaupt in der menschlichen Geschichte, kann man bemerken, daß eine irgendwo im Keime vorhandene Idee plötzlich auf ganz fremdem Boden viel reichere Frucht trägt als in der ursprünglichen Heimat; ich erinnere nur an die Ausbreitung des indischen Naturalismus in Ostasien, worüber ich kürzlich* zu sprechen Gelegenheit hatte. So ist auch hier eine Idee, die der rein plastisch, nicht farbig, wirkenden Durchbrüche, die im Oriente so nebenher neben bunten Arbeiten auftritt, offenbar erst in Italien zu voller Entfaltung gelangt. Wie weit allenfalls eine inselgriechische, dalmatinische oder sonst zwischenliegende Vermittlung anzunehmen ist, vermögen wir heute nicht zu entscheiden. Die oben erwähnte Tracht, „Schiavonesco“ genannt, läßt, wie gesagt, eine gewisse Vermittlung annehmen; doch brauchen die Vorbilder aus Dalmatien oder seinem Hinterlande natürlich nur für die allgemeine Idee einer Herstellung von Durchbruchsäumen, nicht für die reichere Ausgestaltung, die wir dann finden, maßgebend gewesen zu sein.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß die italienischen Handelsstädte, insbesondere Venedig, auch ohne diese Vermittlung mit dem Oriente in Verbindung standen, und wir dürfen des weiteren auch nicht alles, was sich heute im Oriente findet, für unbedingt älter halten als das entsprechende europäische; denn es war nicht nur Italien, das vom Oriente, sondern auch der Orient, der von Italien aus Einflüsse empfing, und zwar war seit der Renaissance letzteres wohl in viel höherem Grade der Fall.**

* „Kunst und Kunsthandwerk“, 1906, Seite 186 ff.

** Hatten die Venezianer doch schon im XII. Jahrhunderte in Konstantinopel und Syrien Seidenfabriken gegründet. Vgl. des Verfassers „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Seite 102 und 171. Auch bei den bekannten Rotstickereien auf Leinen war das Verhältnis zwischen Italien und dem Oriente gewiß ein wechselseitiges.



Die Kinder Karls I. von Anton van Dyck, in der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. (Nach einer Originalaufnahme von Franz Hanfstängl in München)

Während nun, wie bereits angedeutet, der weiß umnähte Durchbruch wie die Weißstickerei überhaupt im Oriente bis heute eine Nebenrolle spielt, hat der Renaissancegeist Europas diese Formen in ungeahntem Maße begünstigt. Denn die Renaissance, der es vor allem auf plastische Klarheit ankommt, begünstigt naturgemäß die reine Form gegenüber der Farbe, wie sie diese ja auch in der Skulptur und Architektur allmählich vollkommen zurückdrängt; dann liebt die Renaissance aber auch, die Wirkung des einzelnen Materiales zur Erscheinung zu bringen, etwa der einzelnen Quader am Baue, so daß die Bosse allmählich ganz besondere Ausdrucksfähigkeit gewinnt und selbst an den Säulen hervortritt. So wird nun das reine Weiß an der Wäsche als materialecht erkannt, um so mehr als es keine oder fast keine unbedingt waschechte Farbe gibt. Die Renaissance ist aber auch nicht roh materialistisch, sondern sie liebt den symbolisch oder sonst künstlerisch umschriebenen Ausdruck der Funktionen (etwa von Kraft und Last in der Architektur); so entwickeln sich nun die Durchbrüche und Zacken als sinnbildlicher Ausdruck



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Litzenspitze, 2. Hälfte des XVII. Jahrhundertes. 1/4 d. n. Gr.

des freien Endens, so etwa wie Palmetten, Obelisken oder Statuen als Bekrönung der Bauwerke den Überschuß und das Auslaufen der aufstrebenden Kraft ausdrücken sollen.

In fast naiver Weise gelangt der Sinn für das Materialechte der weißen Arbeit in den einleitenden Worten eines der ältesten Musterbücher, des zwischen 1561 und 1562 bei Froschower in Zürich erschienenen Werkes „New Modelbuch"* zum Ausdrucke.

Es heißt da:

„Do man nochmals die krågẽ vñ anders mit gold vñ sydẽ durchzoch/ hat man großen kosten haben müssen mit seipffen wåschen/ dess selbigen ist man jetz überhebt/ dañ diss alles diewyl es uß flåchsinen fadẽ gemachet ist/ die lougweschen (laugenwäsche) wol erlyden mag."

Dieses Spitzenmusterbuch ist übrigens noch darum bemerkenswert, weil es uns zeigt, daß alle (ursprünglich wohl nur der echten „Reticella" eigenen) geometrischen Formen in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes bereits auch in Klöppelarbeit üblich waren, und dann darum, weil uns hier die Jahreszahl der Einführung dieser Arbeiten, wenigstens für einen Teil Mitteleuropas, und ihre Herkunft genau angeführt werden. Es heißt nämlich gleich zu Beginn der kurzen Einleitung: „Die Kunst der Dentelschnůren/ so jetz by fünff vn zwentzig jaren lang in vnseren landen vfcommen vnd brüchig (gebräuchlich) worden sind. Dañ die selbigen im jar 1536 erstmals durch die Koufflüt vß Venedig vñ Italien ins Tütschland bracht worden." Die weitere Beschreibung und die Abbildungen machen es ganz

* Das einzige bekannte Exemplar besitzt die Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums. Die Vorrede ist in Alb. Ilgs „Geschichte und Terminologie der alten Spitzen" (Wien 1876) Seite 30 ff. vollständig abgedruckt.



J. F. Douven, Pfalzgraf Johann Wilhelm und seine Gemahlin Anna von Medici, Galerie Pitti, Florenz. (Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz)

klar, daß unter Dentelschnüren Klöppelarbeiten gemeint sind; der Ausdruck selbst könnte dem italienisch-französischen „dentelles" gleichgestellt werden.*

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Seite 28. — Über den älteren Ausdruck „fatto ad ossi" für Klöppelspitze siehe „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Seite 26; man verwendete eben ursprünglich Knöchelchen zum Aufwickeln der Klöppelfäden. Im Musterbuche der Parasole heißt es wieder „Merletti a piombini", wobei an eine Bleibeschwerung der Fäden gedacht ist; der Zweck ist immer, ein Verwirren der Fäden untereinander zu vermeiden. Wir führen eine Stelle aus dem erwähnten Werke von Moore hier nur deshalb an, um



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Mailänderspitze", geköppelt, späteres XVII. Jahrhundert. 1/4 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 150)

Angeführt werden: Gilgenmodel (Lilienmodel, eine Form, die auch für die Nähzäckchen früh beliebt ist), Rosenmodel, Leitermodel, Verirrgang, Andrescrütz (schräge Kreuze), Wolckenmodel, Schachmodel, Hertzmodel, Rädlemodel, Blättlemodel, S vnd O glöchlet (S- und O-Form mit Löchern), S vnd Andrescrützle, Sternenmodel, Weckenmodel und andere, aber auch Goldmodel.

Im XVI. Jahrhunderte herrschten, so viel wir nach Bildern, den zahlreichen Musterbüchern und den ihnen folgenden Näh- und Klöppelarbeiten urteilen können, durchaus die geometrischen Formen vor; daneben finden sich auch nicht selten figürliche und Tierdarstellungen, jedoch sehr selten und nur in bescheidenen Ansätzen einzelne Blumen (vor allem streng stilisierte Nelken) und pflanzliche Ranken.*

Die Ausstellung brachte mehrere figürliche Darstellungen in Näharbeit (zum Beispiele die Stücke auf Seite 374 oben und 377) und auch in Macramee. Männer und Frauen, die einander die Hände reichen, sehen wir in dem Musterbuche des Cesare Vecellio (Venedig 1592). Manchmal finden wir bei ausgeführten Arbeiten noch einen farbigen Gürtel oder schwarze Perlen als Augen eingesetzt. Das bereits erwähnte Musterbuch des Valvassore („Esemplario di Lavori", Venedig 1552) zeigt Pfauen mit streng stilisierten, dreieckigen Schwänzen, wie wir sie später noch häufig auf volkstümlichen slawischen Arbeiten sehen, den Markuslöwen mit einem Turme zur Seite, aus dem Fahnen ausgesteckt sind, ein Osterlamm zwischen zwei Bauten, Greifen und mehrfach Doppeladler, die wir aber wohl nicht als heraldische, sondern wie

zu zeigen, welche Irrtümer über die Spitzen heute noch immer wiederholt werden können (Seite 70): „As early as 1596 patterns were published by Giacomo Franco for lace made with bobbins . . . ."

* Daß der „Punto a groppo" wahrscheinlich keine Stichart, sondern eine Form bezeichnet, habe ich bereits in der „Entwicklungsgeschichte der Spitze", Seite 25 und 38 erwähnt. Es sind Linienverschlingungen, wie sie, im Oriente (und auch in Ostasien) seit langem üblich, vielfach auch in die, sicher vom Orient beeinflußte Keramik Venedigs übergegangen sind. Sie sind schon in älteren Stickereien vor den eigentlichen Spitzen üblich; man vergleiche das Musterbuch von Quentel (1545), Blatt 29 ff., und von Zoppino (1530) und andere. Die bei Domenico de Franceschi erschienene „Serena opera nova di recami" spricht auch von „groppi incordonati" (Schnurverschlingungen); die bei Matteo Pagan („Ornamento delle belle et virtuose donne", Venedig 1554) erwähnten „ponti gropposi" sind vielleicht etwas anderes. Aber gerade in Pagans „La Gloria et l'honore de ponti tagliati e ponti in aere" (Venedig 1558) sehen wir auffallende Linienverschlingungen zwischen Ranken.



Mart. v. Meytens (?), Kaiser Franz I., Uffizien, Florenz.
(Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz)

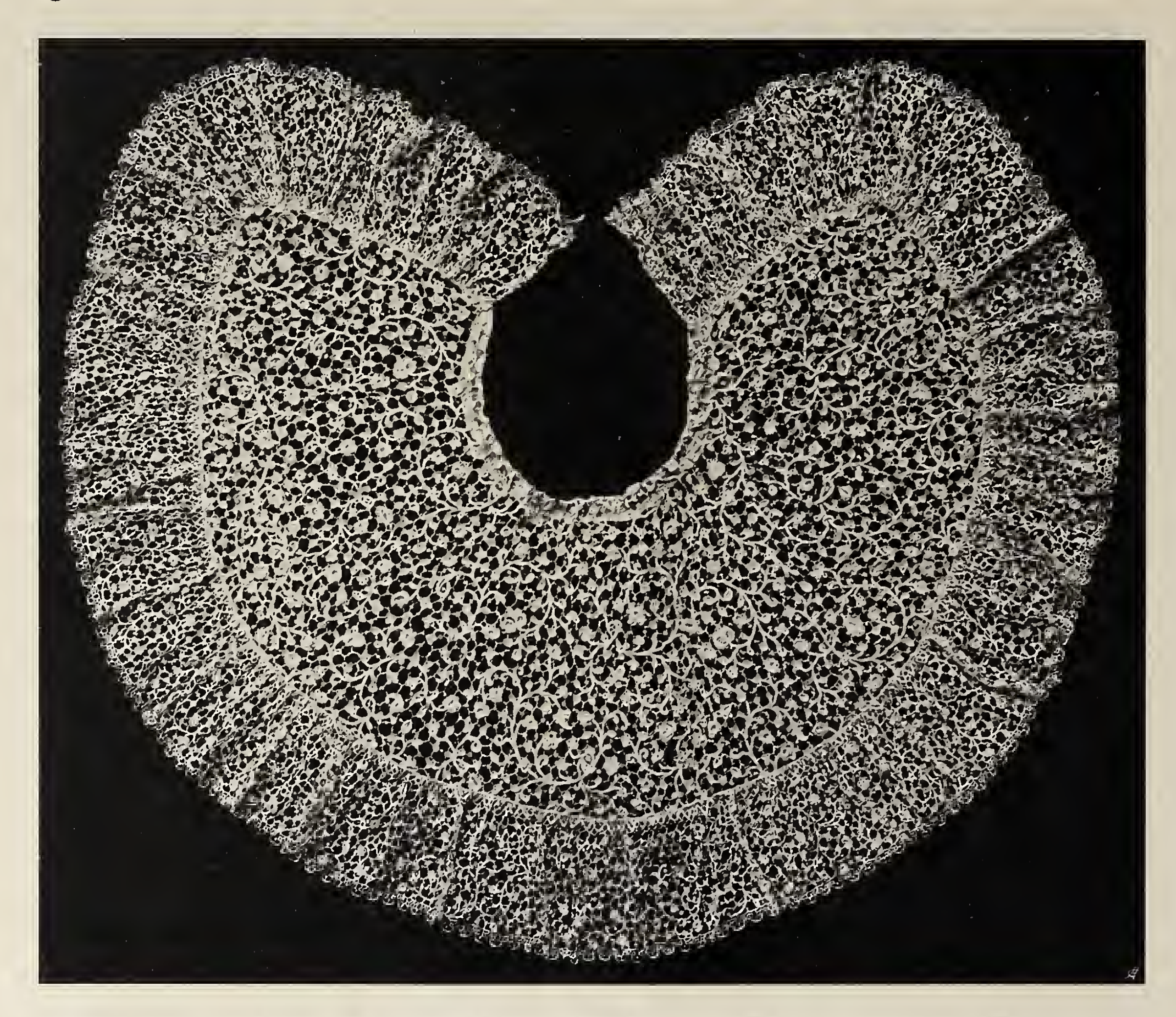
auf vielen mittelalterlichen Stoffen meist als rein künstlerische Form aufzufassen haben; dann finden wir Kentauren, Männer in verschiedener Stellung und Tätigkeit, ein Liebespaar, Orpheus unter den Tieren und ein zweifach geschwänztes Meerweib, das wegen der symmetrischen doppelten S-Form der Schwänze dem ruhig rhythmischen Bedürfnisse der Renaissancezeit besonders entspricht und sich zum Beispiele auch in dem Musterbuche von Matteo Pagan („La Gloria . . .“ Venedig 1558) findet; auch ein Schiff mit sehr steiler Steigung vorn und rückwärts findet sich dargestellt. Mehrere dieser Motive konnten wir auch auf einem Kragen der Ausstellung (Nr. 113) bemerken; es ist möglich, daß es sich in diesem Falle um Wappenfiguren handelt, doch nicht gerade wahrscheinlich.

Noch 1616 sehen wir in dem „Teatro delle nobili et virtuose donne“ der Catanea Parasole nur sehr vereinzelte und einfache Ranken. Es überwiegen die auf kurze Distanzen einander entgegengestellten, besonders die S-förmigen Linien; größere fortschreitende Ranken erlangen erst in der Barocke wirkliche Bedeutung.

Wie wir aus der oben angeführten Stelle des Froschowerschen Musterbuches erkannt haben, verbreiteten sich die Renaissancespitzen schon in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhundertes über Italien hinaus; der klarste Beweis sind uns die vielen Musterbücher, die bis in den Anfang des XVII. Jahrhundertes sowohl in Italien als im Norden (Deutschland, Frankreich, England) erscheinen. Wenn die ältesten Musterbücher deutsche sind, so hängt dies wohl mit der frühen Entwicklung der Buchdruckerkunst und des Verlagswesens im Norden zusammen; aber schon diese ältesten Werke enthalten italienische Muster, die als solche bezeichnet sind.*

Die weite Verbreitung der italienischen Muster läßt es heute auch vollkommen unmöglich erscheinen, in jedem Falle zu sagen, woher eine solche

* Über die Spitzenmusterbücher: „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 27 ff. Man vergleiche auch „Originalstickmuster der Renaissance, in getreuen Kopien vervielfältigt“, herausgegeben vom k. k. Österreichischen Museum (Wien 1874), E. von Ubisch, „Über Spitzenbücher und Spitzen“ (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1893) und Alfred Lichtwark, „Das Modelbuch des Peter Quentel“ (Festgabe für Anton Springer, Leipzig 1885).



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Kragen, Näharbeit, XVII. bis XVIII. Jahrhundert. Gegen 1/4 d. n. Gr.

Arbeit stammt; selbst wenn uns zum Beispiele Giacomo Francos „Nova Inventione" (1596) „einen Gaëtaner Stich, seit neuer Zeit im Brauch" (Ponto Gaetano novelamente vsato) oder „Reticella"-Spitzen in spanischer Art" (Merli a redicello alla Spagnola) oder „Armkrausen aus flämischer Spitze" (Manegetti di ponto Fiamengo) vorführt, so können wir nach diesen vereinzelten Beispielen uns kein Bild etwa vorhandener Eigentümlichkeiten und Abweichungen in einzelnen Ländern machen; im Gegenteile ist der abgebildete (anscheinend genähte) „ponto Fiamengo" eigentlich etwas ganz anderes als wir erwarten sollten, da wir immer die Vorstellung haben, daß in den Niederlanden seit alters die Klöppelarbeit überwog und sich dort auf den, allerdings meist späteren Bildern gewöhnlich weit dünner gearbeitete „reticella"-artige Spitzen vorfinden.

Auf jeden Fall sind die erläuterten Renaissancetypen bis weit in das XVII. Jahrhundert hinein sowohl in Italien als im Norden üblich und werden noch gebraucht, als sich unter dem Einflusse der beginnenden Barockkunst von Italien aus schon neue Formen zu melden beginnen.



Nic. Largillière, Jakob und Luise Stuart, Uffizien, Florenz. (Nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz)

Besonders für Tisch- und Bettwäsche sind die geometrischen Muster noch lange im Schwange, wie etwa ein Bild Jan Steens, „Der Besuch des Arztes“, in der Eremitage zu Petersburg uns zeigen kann, wo wir ein Kissen mit sehr reichem „Reticella“-Einsatze finden.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Venezianer Reliefspitze, späteres XVII. Jahrhundert. 1/4 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 136)

In der volkstümlichen Kunst haben sich die geometrischen Typen bis heute erhalten, sowohl in den Alpenländern als auch in Norwegen oder bei Spaniern und Slawen; sie haben in geklöppelter Ausführung vielfach ihre ursprüngliche Formenklarheit verloren und statt der Kreise und Sterne oft geradezu baumartige Formen angenommen.* Bei den meisten dieser Völker sind sie zum Teile auch wieder farbig geworden, besonders bei den Spaniern und den Slowaken Mährens und Ungarns; bei diesen haben sie sich vielleicht zum höchsten entwickelt, was die farbige Spitze überhaupt bieten konnte. Da diese herrlichen Werke aber bei der österreichischen Hausindustrieausstellung des Österreichischen Museums im Jahre 1905 sehr reich vertreten waren, sind bei der Spitzenausstellung, die uns hier beschäftigt, nur wenige Stücke zur Ausstellung gelangt.

Auffällig ist jedenfalls, daß es sich auch hier wieder zeigt, wie das Empfinden der unteren Schichten scheinbar sehr verschiedener Völker einander keineswegs so fern steht, als man vermuten könnte; es ist oft tatsächlich unmöglich, eine slawische oder eine spanische, eine slawische oder eine alpenländische Spitze voneinander zu unterscheiden.

* * *

Gegenüber den strengen Renaissancespitzen kann man im späteren XVI. und in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes von einem Spätrenaissancetypus sprechen; doch tritt dieser

* Eine auf spanischem und südamerikanischem Boden übliche Abart der Reticella trägt wegen der sonnenähnlichen Form den Namen „Solspitze"; sie ist oft in Seide ausgeführt. Dies gilt auch von den „Maltaspitzen".

nicht an Stelle der erstgenannten, sondern mehr neben sie. Schon auf dem Bilde der „Badenden Susanna“ von Tintoretto in der Wiener kaiserlichen Galerie kann man an einem der Linnentücher reichere (Näh-) Zacken mit symmetrischen Volutenformen erkennen; eine Weiterbildung stellen dann etwa die Zacken am Kragen und an den Manschetten der „Marie Luise von Tassis“ des van Dyck in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien dar. Später rückt die, auch sonst in der Renaissancedekoration so beliebte Vase als Mittelpunkt in ein symmetrisches Gebilde von Voluten oder auch schon von deutlicheren Ranken und Blu-



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Argentan“, Nähspitze, 1. Hälfte des XVIII. Jahrhundertes. Gegen 1/6 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 250)



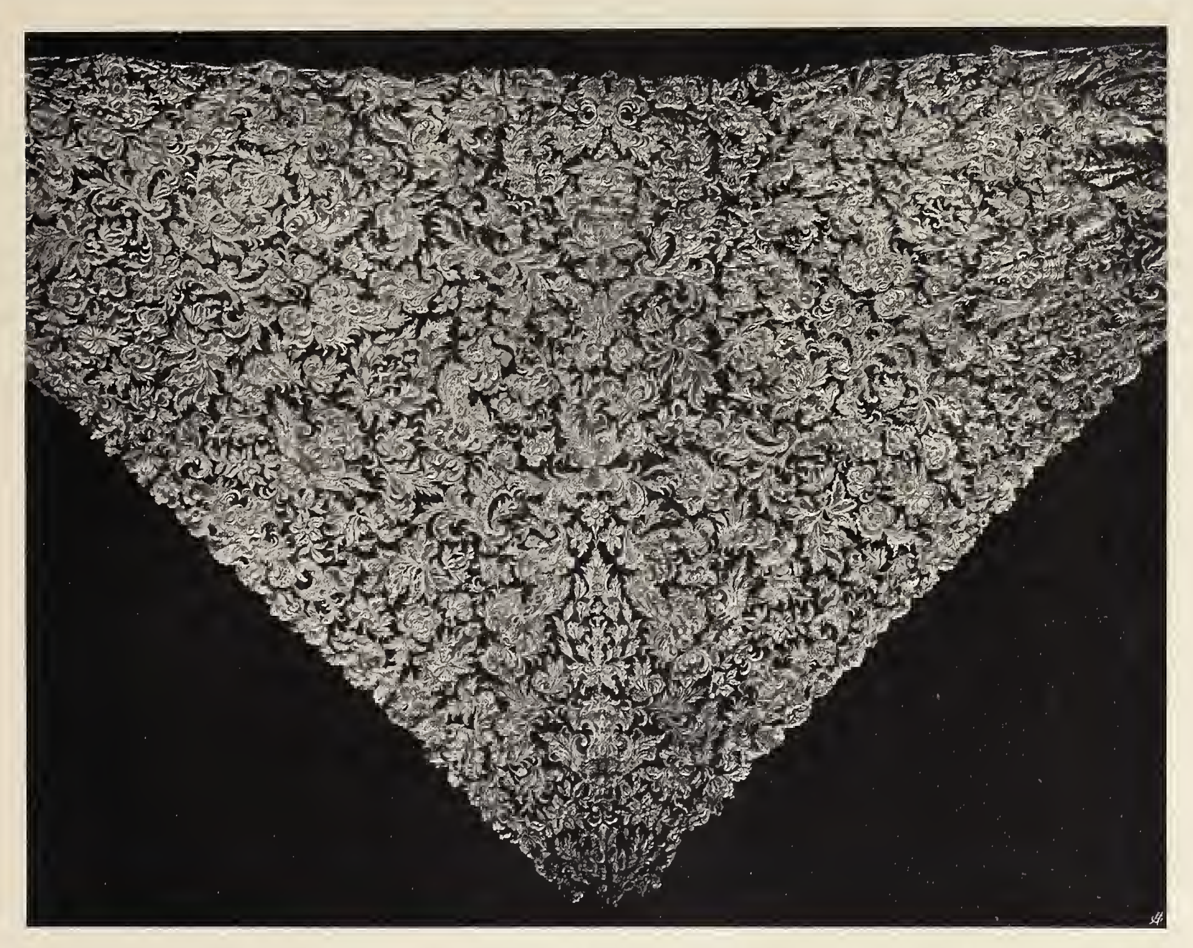
Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Nähspitze, belgisch, mit dem Monogramme der späteren Kaiserin Maria Ludovica, Gemahlin Leopolds II., vermählt 1764. Gegen 2/5 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 177)

menformen ein; in den Spitzenvorlagen des Bart. Danieli (Bologna, bei Agostino Parisini, ohne Jahr) finden wir sie schon vielfach; auf Bildern des Rubens, van Dyck, Frans Hals oder Rembrandt (vergleiche die Abbildung Seite 383), oder auf Stichen des W. Hollar, aber auch bei italienischen oder selbst spanischen Meistern der ersten Hälfte des XVII. Jahrhundertes erkennen wir diese Formen nicht selten;* die Originale waren anscheinend sowohl in Näh- als in Klöppelarbeit ausgeführt.

Bemerkenswert ist bei dem Spätrenaissancetypus auch das Streben, die inneren Durchbruchstreifen, die sonst noch deutlich getrennt geblieben sind, mit den äußeren Zacken zu einem feinen Gebilde zu verschmelzen, wie uns das etwa die Abbildung auf Seite 376 zeigt.

Aber nicht auf diesem Wege wurde die eigentliche Weiterentwicklung herbeigeführt, sondern durch die reichere Ausgestaltung der kurzen, symmetrischen Voluten und Ranken in den ursprünglichen Durchbruchstreifen der Leinwand zu immer kräftigeren und stärkeren Formen, wobei, wie gesagt, die eigentlichen freien Zäckchen- oder Bogenendigungen oft auf einer viel früheren Stufe der Entwicklung stehen blieben; man vergleiche die Abbildung auf Seite 382. Als Übergang zu den späteren Arbeiten mag etwa das auf Seite 378 wiedergegebene Stück angeführt sein, das bereits eine durchlaufende Ranke zeigt; auch haben die Blumen hier zum Teile bereits kräftiges Relief, das aber ganz anders ausgeführt ist, als später (wozu man etwa die Abbildung auf Seite 390 vergleiche). Bemerkt sei, daß sofort mit der Ausbildung der größeren Ranken auch Versuche technischer Änderungen vor sich gehen: man bemüht sich nämlich vielfach, zur Vereinfachung der Arbeit die durchlaufenden Linien aus eigens

* Man vergleiche etwa die „Gesellschaftliche Unterhaltung“ von Don Antonio de Pereda in der Münchener Pinakothek.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Halstuch, Näharbeit, französisch, 1. Hälfte des XVIII. Jahrhundertes. 1/12 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 251)

geflochtenen, geklöppelten oder gewebten Bändern herzustellen und bereitet so schon die „Litzenspitzen" oder die spätere „Point-lace-Spitze" vor (man vergleiche die Abbildung auf Seite 384).

* * *

Das früher erwähnte Stück auf Seite 382 stellt sowohl in der Zeichnung als in den erhöhten Umrissen und den gemusterten Durchbrechungen der Hauptformen einen Übergang zu den folgenden Beispielen dar. Da diese Spitze vor 1653 angefertigt sein muß, so ist hier ein nicht unwichtiger Anhaltspunkt zur Beurteilung der historischen Entwicklung geboten. Ganz ohne tieferen Grund werden Spitzen dieser Art vielfach als spanisch bezeichnet; es liegt hier gegenüber den uns bekannteren, sogenannten venezianischen Reliefspitzen, über die noch gesprochen werden soll (Abbildung auf Seite 390), kein Unterschied nationaler, sondern zeitlicher Entwicklung vor.

Das Ausgestalten der kleinen, symmetrischen Voluten und Ranken zu solchen mit großem durchgehenden Zuge, die plastische Wucht, die die einzelnen Formen nun annehmen, die Bereicherung der Einzelform und das Nebeneinandersetzen abstrakter und naturalistischer, kräftiger und zarter



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon“, Näharbeit, etwa 2. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 318)

Gestalten entsprechen durchaus dem Empfinden der beginnenden Barocke und müssen noch im zweiten Viertel des XVII. Jahrhundertes zum Durchbruche und um die Mitte des Jahrhundertes zur entscheidenden Entwicklung gelangt sein.

Jedenfalls ist die Entwicklung der wirklichen Barockspitzen in der Hauptsache noch auf italienischem Boden, und wohl insbesondere in Venedig vor sich gegangen, jener Stadt, die noch bis über die Mitte des Jahrhundertes hinaus die reichste und üppigste in Europa und die tonangebende in Fragen der Mode ist; erst im dritten Viertel des XVII. Jahrhundertes geht die Führung hierin, wie im gesamten politischen und geistigen Leben, an die Hauptstadt Frankreichs über.

Leider ist es uns nun nicht mehr möglich, die Entwicklung an der Hand von Musterbüchern zu verfolgen; sie treten mit dem Anfange des XVII. Jahrhundertes völlig zurück. Es wird dies bei der großartigen Entwicklung, die die Spitze gerade in diesem Zeitraume nimmt, zunächst befremdlich erscheinen; aber man wird es begreifen, wenn man bedenkt, wie gegenüber den einfacheren, strengeren und, ich möchte sagen, lehrbareren Mustern der früheren Zeit jetzt kühne, freie Erfindungen treten, deren genialer Zug sich nicht auf kleinen Blättern handlicher Bücher fassen läßt. Auch war die Erfindung oder wenigstens die neue Zusammenstellung einzelner Formen jetzt viel wichtiger als früher. Gleichwohl gab es gewiß auf Leinwand oder Pergament aufgedruckte Vorlagen und das k. k. Österreichische Museum besitzt selbst ein sehr bemerkenswertes Stück dieser Art.

Die einzelnen Voluten, Rankenteile oder Blumen mochten sich öfters wiederholen und wurden bei Nadelarbeiten und bisweilen auch bei Klöppelspitzen sicher schon in Italien einzeln gearbeitet — in Frankreich hören wir später von sehr verschiedenen Arten der Arbeiterinnen, von denen die einen nur die Blumen, die anderen die Verbindungen, andere die Reliefs u. s. w. machten* —, in der Zusammensetzung suchte man aber möglichst frei zu sein. Das Relief, das eine wichtige Rolle spielt, wird oft durch Einlegen von Roßhaaren erzeugt; die Verbindungen zwischen den Hauptformen werden

* Vergleiche „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 101.

durch einfache Stege („brides“) hergestellt, die aber bald mit kleinen Zäpfchen („picots“) besetzt zu werden pflegen; der Vergleich der Abbildungen auf Seite 382 und Seite 390 läßt die fortschreitende Entwicklung erkennen.

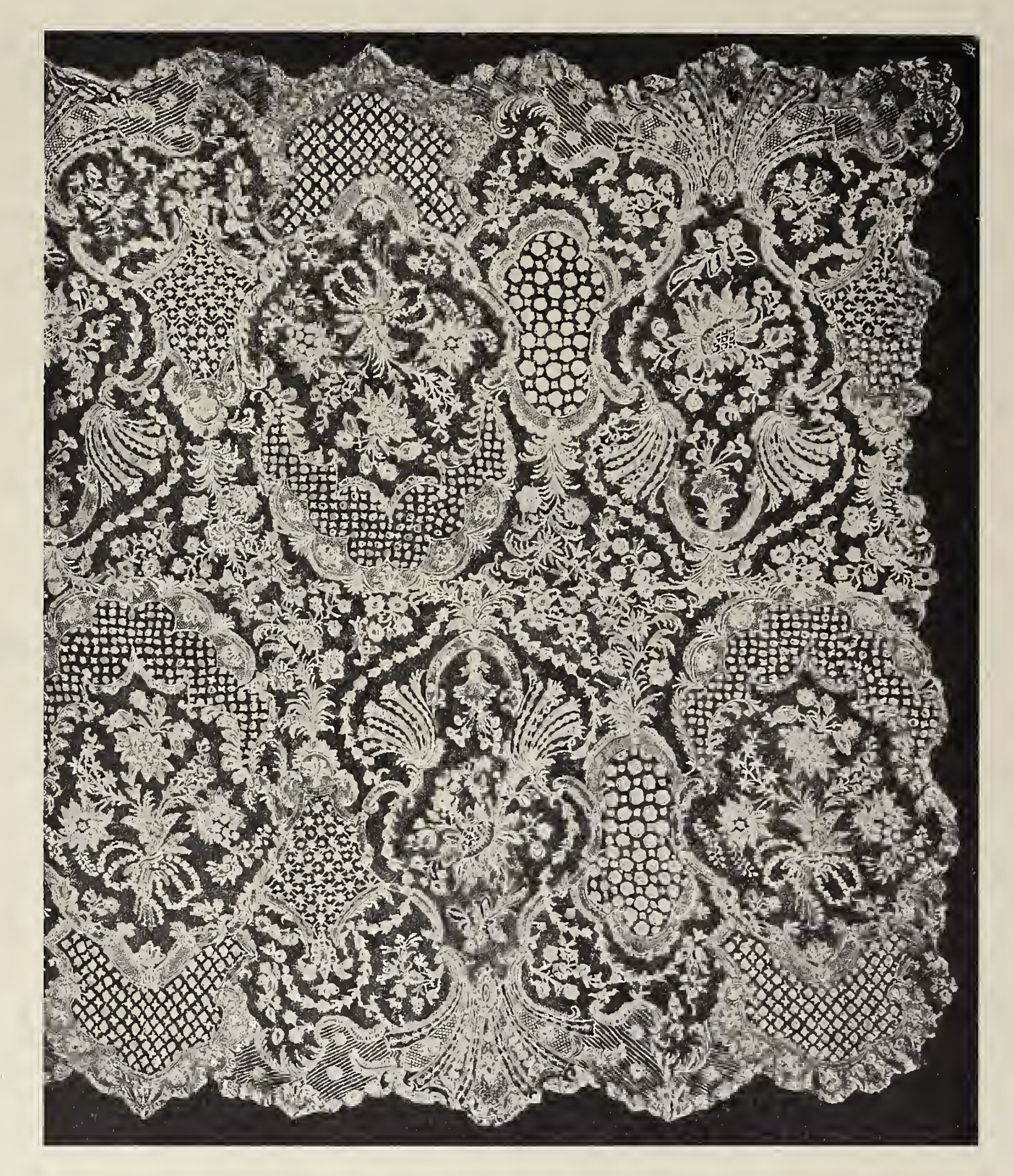
Es ist begreiflich, daß jetzt, wo neben der Wucht immer noch Klarheit und Linienreinheit der Formen eine Hauptsache sind, ebenso, wie in der nach Formenklarheit strebenden Renaissance, die Nähspitze den künstlerischen Absichten mehr zu folgen vermag als die Klöppelarbeit. Zwar finden wir vielfach auch reliefartig geklöppelte Barockspitzen, die man heute zum größten Teile Spanien zuzuweisen pflegt, Spitzen, bei denen durch Einlegen dickerer Fäden eine ähnliche Reliefwirkung wie bei den genähten Arbeiten erstrebt ist; aber völlig gelingt dieses Vorhaben natürlich nicht. Noch mehr macht sich aber eine andere technische Eigentümlichkeit der Klöppelspitze geltend: die natürliche Neigung der geklöppelten Verbindungen, sich zu einem regelmäßigen Netze zu formen.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon“, Nähspitze, etwa 2. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. 3/8 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 249)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Nähspitze, sogenannte „Argentella“, etwa 2. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 323)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Taufdecke, Klöppelarbeit in Brüsseler Art, gegen Mitte des XVIII. Jahrhundertes. $^1/_{10}$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 336)

Es kommen wohl auch einfache Steggründe oder Steggründe mit Picots wie bei den Nähspitzen vor, aber doch scheinen sich in der Klöppelspitze die regelmäßigen wirklichen Grundnetze früher entwickelt zu haben als in der Näharbeit; es mag jedoch dahingestellt bleiben, ob dies anfangs als ein künstlerischer Fortschritt oder nicht vielmehr als ein Notbehelf aufgefaßt wurde. Die sogenannten Mailänder Spitzen, die aber nicht aus Mailand zu stammen brauchen (zum Beispiele das auf Seite 386 abgebildete Stück), zeigen diese Eigentümlichkeit bereits hochentwickelt, sie erinnern in gewissem Sinne schon an die späteren Valenciennes-Arbeiten, obgleich sie technisch anders ausgeführt sind. Gegen Ende des XVII. Jahrhundertes gestalten sich in den Nähspitzen die Picots zu kleinen Bogen-, Rädchen- und Röschen-



Kaiserin Maria Theresia, von M. von Meytens (Nach einer Heliogravüre von J. Blechinger in Wien)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Brüsseler“ Klöppelspitze, Mitte des XVIII. Jahrhundertes. Über 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 372)

formen und die Stege selbst zu weitläufigen, aber meist noch unregelmäßigen Netzen aus und leiten damit zu den sogenannten Rosalinspitzen „points de rose“ über (vergleiche die Abbildung auf Seite 388). Doch finden wir schon früher — besonders auf niederländischen und französischen Bildern — einen anderen dichten Typus, offenbar geklöppelter Spitzen sehr häufig vertreten, bei denen die Musterungen trotz ihrer großen Zeichnung im Grunde fast zu verschwinden scheinen; ich verweise auf ein bemerkenswertes Familienbildnis aus der Schule Terburgs in der Liechtenstein-Galerie zu Wien und ein Bildnis der Clara Sabina Dönnin (geb. 1636, gest. 1665), von Phil. Kilian gestochen, weil es uns die Datierung gestattet. Manche dieser dichtgemusterten Spitzen sehen noch später mehr wie eine Fortsetzung der Spätrenaissance- denn wie Barockspitzen aus. Man darf dabei nicht vergessen, daß die Barockkunst nicht in allen Kulturländern gesiegt hat; in England, zum Teile in Frankreich und Deutschland, aber besonders in Holland wird die Spätrenaissance durch das ganze XVII. Jahrhundert fortgeführt und leitet dann direkt in das Rokoko oder eigentlich schon in den Klassizismus und Naturalismus über und wirkt dann auch wieder auf die anderen Länder. In der Spitze können wir die sogenannten Potjes-Kanten (Töpfchen-, Vasenspitzen), über die weiterhin noch gesprochen werden soll, als späte klassizistische Fortsetzung der Renaissancetypen erkennen.*

* * *

Im dritten Viertel des XVII. Jahrhundertes, da die Barockspitze sich bereits dem Gipfelpunkte ihrer

* Sehr bezeichnend für die „kunstgeschichtliche“ Auffassung zahlreicher Bücher über die Spitze ist eine Bemerkung, die durch eine Reihe der genannten englischen Werke hindurchgeht und hier nach dem jüngsten Werke (Hudson Moore a. a. O. S. 110) angeführt sei: „Pottenkant .... This was essentially a Dutch lace, and, while in the several centuries of its manufacture it has undergone modifications, it still bears some of the symbols it originally had. This pot lace was an elaborate design figuring the Annunciation, with figures and flowers. Late in the seventeenth century the figures were omitted, and to day all that remains is the two-handled flower-pot with floral devices straying over from each side.“ Diese Spitze war also zuerst eine vollständige Darstellung von Mariä Verkündigung, wofür Beispiele allerdings nicht angeführt werden und kaum angeführt werden könnten, Maria und der Engel (wie andere genauer ausführen, auch die Lilien) sind verschwunden, nur der Blumentopf (der irgendwo auf einem Bilde der Verkündigung sich finden konnte, aber gar nicht zur Sache gehörte) ist geblieben. „Owing to the symbolism, this lace was at one time in great demand in Spain.“

Entfaltung näherte, geht nun die künstlerische Führung von Italien an Frankreich über; es war diese Wendung auf dem Gebiete der Spitze vielleicht sogar noch entscheidender als auf manchem anderen künstlerischer Betätigung.

Man hatte in Frankreich schon vorher, wie in manchen anderen Ländern, durch allerlei Luxusgesetze dem Abfließen des Geldes in das Ausland zu steuern gesucht; nun griff man die Sache zweckmäßiger an. Statt Verbote zu erlassen, die doch nur zu Übertretungen Veranlassung gaben, suchte man die Gewerbe, die der Befriedigung solcher Bedürfnisse dienten, möglichst hoch zu entwickeln, um die großen Summen, die dem Luxus immer zur Verfügung stehen, so wenigstens dem Inlande zu wahren und allenfalls auch dem Auslande selbst neue Tribute für dahin gesendete Luxuswaren auferlegen zu können. In der Tat ist dies in Frankreich in hohem Maße gelungen.

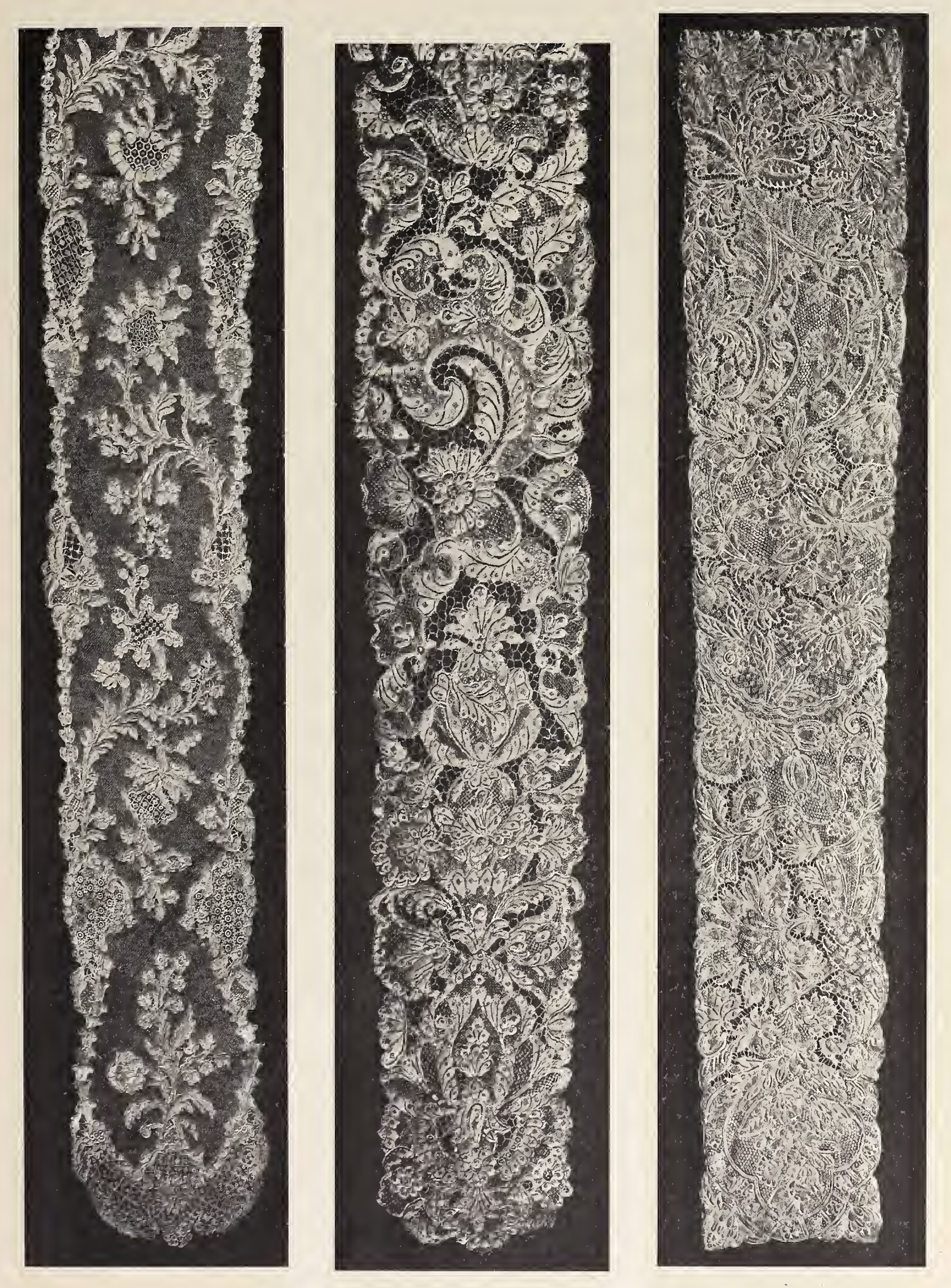
Bekannt sind ja die lebhaften und planvollen Bemühungen Ludwigs XIV. und seines für Frankreich so verdienstvollen Ministers Colbert um die Hebung aller französischen Gewerbe, sei es nun der Tuchindustrie, die aus den Niederlanden, oder der Strumpfwirkerei, die aus England eingeführt wurde. Besonderen Aufschwung nahm die Weberei in Lyon und eben die Spitzenindustrie, zu deren Hebung direkt venezianische Arbeiterinnen berufen wurden; auch das Verbot der venezianischen Behörden, das die Auswanderung unter Todesstrafe stellte, konnte nichts da-



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Brüsseler“ Klöppelspitze (zum Teile auf neuem Grunde) gegen 1750. 1/5 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 362)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Berthe, geklöppelt, niederländisch um 1750. Etwa 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 387) — (Mitte und rechts) 2 Barben „Malines“, geklöppelt, um 1750. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 300 und 319)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Barbe „Alençon", genäht. Gegen Mitte des XVIII. Jahrhundertes. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 277) — Barbe „Alençon", genäht. 2. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 280) — Barbe „Point d'Angleterre", Klöppelarbeit, um 1750. 2/5 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 365)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Argentan“, Nähspitze, 3. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. Gegen $^1/_{10}$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 406)

gegen wirken. Im Jahre 1665 wurde eine eigene Spitzengesellschaft mit einem zehnjährigen ausschließlichen Privilegium zur Hebung der französischen Spitzenerzeugung gegründet, und schon 1673 konnte Colbert an den damaligen Gesandten in Venedig berichten, daß in Frankreich ebenso schöne Spitzen gemacht wurden wie in Venedig.*

So wie die Weberei Lyons sich zunächst aber noch durchaus an die Italiens lehnte, so war es auch bei der Spitzenerzeugung der Fall. Betreffs der Weberei habe ich schon an anderer Stelle** einen bemerkenswerten

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 80 ff. Man vergleiche auch Savary, „Dictionnaire de Commerce“ (Kopenhagen 1759 ff.), IV, Spalte 260 ff.

** „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei“, Seite 252 und 253.

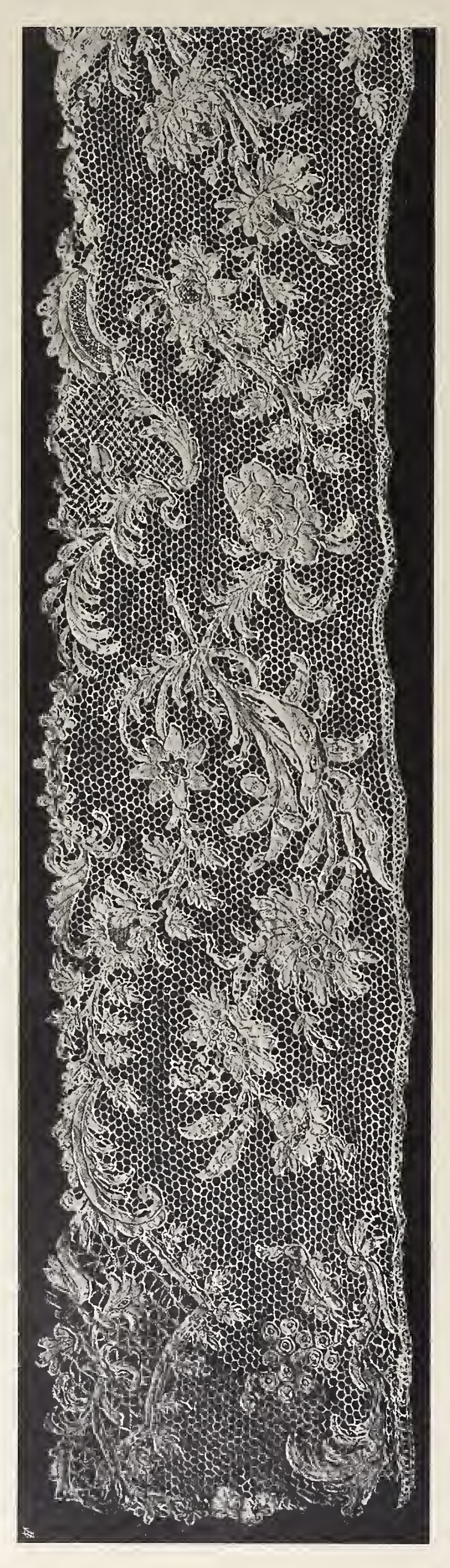
Vermerk des französischen Kroninventars aus dem Jahre 1666 hervorgehoben: „Drei Stück Lyoner Brokat, Grund gezogenes Silber, mit Zweigen von Gold und schwarz profiliert . . . Nota: Dieser Brokat hat dieselbe Zeichnung wie der venezianische, der oben unter Nr. 17 verzeichnet ist.“ Die Anlehnung an die italienische Kunst ist hier also ganz deutlich.

Es werden jetzt auch Spitzen in Italien gekauft, „als Muster zur Arbeit in Frankreich“ (per mostra di farne in Francia).* Besonders klar wird dieses Verhältnis aber durch ein königliches Edikt vom 12. Oktober 1666; es bestimmt nämlich für „die Städte Le Quesnoy, Arras, Sedan, Reims, Châteaux-Thierry,



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Argentan“, Nähspitze, 3. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. Über 1/6 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 408)

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 79.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon", Nähspitze. Etwa 1760 bis 1770. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 283)

Loudun, Alençon, Aurillac und andere im Königreiche die Erzeugung aller Art Fadenarbeit, sowohl mit der Nadel hergestellt als geklöppelt, in der Art der Spitzen, die man in Venedig, Genua, Ragusa und in anderen Gebieten des Auslandes herstellt, Spitzen, welche man Point de France nennen soll".

Der „Point de France" sollte also dasselbe sein, wie die fremde Spitze.

Man wird danach auch begreifen, daß es für uns heute ganz unmöglich ist, festzustellen, ob eine Spitze der genannten Zeit in Italien oder Frankreich erzeugt worden ist. Wenn es dennoch bisweilen mit scheinbar großer Sicherheit geschieht, so beruht dies eben zum größten Teil auf Selbsttäuschung.

Wenn übrigens in dem genannten Edikte von Spitzen aus Venedig, Genua und Ragusa im besonderen die Rede ist, so darf man wohl annehmen, daß es sich um technische Ausdrücke der Zeit handelt: Venedig stand besonders im Rufe, ausgezeichnete Nähspitzen zu verfertigen — in dieser Zeit also wohl jene großzügigen Barockspitzen, die wir heute als Venezianer Reliefspitzen bezeichnen —, Genua scheint immer ein Hauptsitz der italienischen Klöppelarbeit gewesen zu sein, unter Ragusaner Spitzen kann man also vielleicht die dritte der damals üblichen, wir können sagen, damals noch üblichen spitzenähnlichen Arbeiten, die in Art der Reticella, verstehen. Es ließe sich diese Auffassung mit dem früher Gesagten (über die syrischen und griechischen Spitzen) am besten vereinen und könnte auch mit zur Erklärung dienen, warum die Ragusaner Spitzen später, als diese Durchbrüche in der feineren Welt eben ganz zurücktreten, nicht mehr erwähnt werden; auch ließe sich die umständliche Umschreibung der im Erlaß gemeinten Arbeiten („toutes sortes d'ouvrages de fil tant à l'éguille qu'au coussin") dann

noch leichter verstehen.

Wenn die durch Ludwigs XIV. und Colberts Bemühungen so verbesserten Erzeugnisse der französischen Spitzenindustrie im Anfange also gewiß auch ganz den italienischen und den, großenteils selbst wieder durch Italien beeinflußten, niederländischen Arbeiten glichen, so wird sich der im besonderen französische Geist doch auch auf diesem Gebiete der Kunst allmählich geltend gemacht haben.



Erzherzogin Marie Christine, Herzogin von Sachsen-Teschen, gemalt von Roslin, gestochen von F. Bartolozzi (1782)

Ein dem Jahre 1676 entstammender Stich Lepautres, der eine Dame im Morgengewande darstellt, zeigt noch ganz italienisch-barocke Formen, ebenso etwa die Statue Louvois' von Girardon.

Aber so wie etwa die gewaltigen Ideen Berninis, der zum Ausbaue des Louvre nach Paris berufen worden war, dem französischen Hofe auf die Dauer nicht behagen konnten und die kühleren, strengeren, wenn auch weniger genialen Formen des Perraultschen Entwurfes zur Ausführung gelangten, so wird auch in der Spitze der französische Geist auf Maßhalten


Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Barbe, „Alençon“. Nähspitze, 3. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. 1/4 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 422)

und größere Ruhe hingewirkt haben. In der Tat können wir diese Züge in der Spitze des späteren XVII. Jahrhundertes vielfach bemerken. Zwar bleibt die eigentliche Barockspitze, wie sie etwa die Krawatte auf einem Bildnisse des Grafen Alois Thomas Raimund Harrach von Nicolas de Largillière* zeigt, noch weit bis in das XVIII. Jahrhundert hinein üblich. Die schon erwähnte Rosalinspitze oder der „point de rose“, eine Form, die wir schon im späteren XVII. Jahrhunderte beginnen und dann bis weit in das Rokoko hinein beliebt sehen, scheint jedoch schon der französischen Entwicklung anzugehören. Es soll damit aber keineswegs gesagt werden, daß alle diese Spitzen aus Frankreich stammen; gewiß sind viele noch in Venedig oder sonst in Italien hergestellt worden, aber ihre Ausbildung ist wohl durch eine Rückwirkung des nun leitenden Frankreich auf Italien zu erklären.

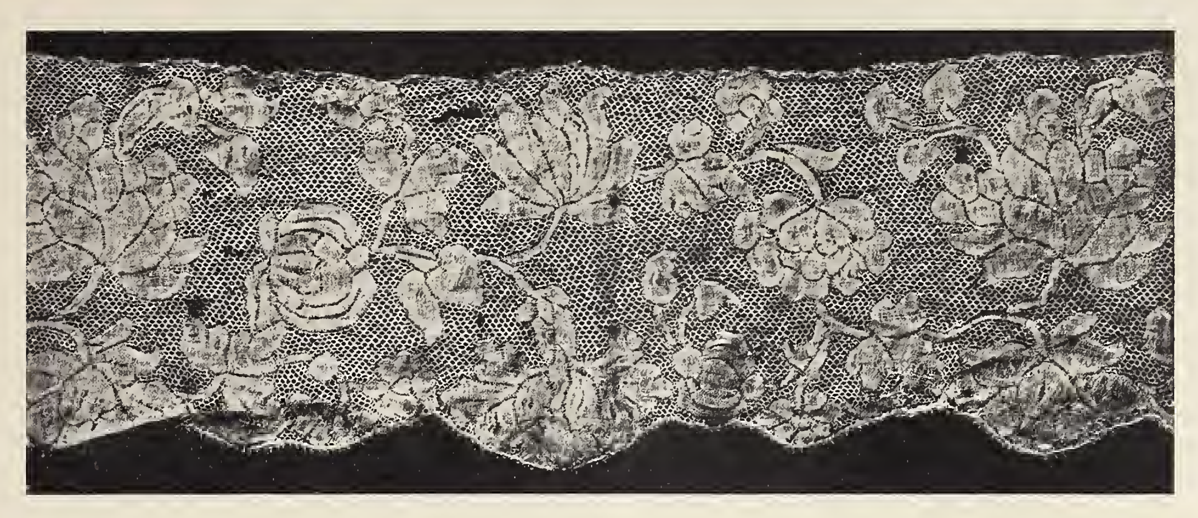
Die Weiterentwicklung dieses Spitzentypus zeigt sich, wie gesagt, in der Entwicklung der die Einzelformen verbindenden Stege zu einem immer dichteren und später gleichmäßigen und einheitlichen Netze, dann in der Auflösung der großen Formen, wobei die einzelnen Teile im Grunde förmlich zu schwimmen scheinen, und endlich in der Milderung des Reliefs.

Im späteren Stile Louis XIV, den wir auch als „Laub- und Bandelwerk“ zu bezeichnen pflegen, gelangen bisweilen auch die charakteristischen zelt- und baldachinartigen Gehänge, Lambrequins und Grotesken sowie Chinoiserien ebenso in der Spitze, wie in der übrigen Dekoration zur Bedeutung; man vergleiche das auf Seite 392 wiedergegebene Stück, das zwar ziemlich spät ist, aber die älteren Formen noch deutlich beibehalten hat.**

Erklärlich ist es, daß nun auch die Klöppelspitze zu einer ganz anderen Bedeutung gelangte als früher. Denn

* Nr. 52 der „Spitzen- und Porträtausstellung“, 2. Abteilung.

** Maria Ludovica war eine geborene Prinzessin von Bourbon. Wenn die Arbeit wohl auch in (dem damals habsburgischen) Belgien ausgeführt worden ist, so wurde das Muster vermutlich von Wien ausgewählt. Die Stilisierung des Adlers ist die in der Zeit Maria Theresias übliche. Die Baldachine, Vasen und anderes kommen ganz ähnlich schon um 1700 vor, haben sich bei der eigentümlichen Entwicklung der österreichischen Kunst hier aber länger erhalten, als anderswo. — Bemerkenswerte Spitzen vergleichbarer Art (dem Rosalintypus ähnlich) zeigte das Bildnis des Kardinals Rezzonico, späteren Papstes Klemens XIII., in der „Spitzen- und Porträtausstellung“ (Nr. 104); dieser aus vornehmer venezianischer Familie entstammende Kirchenfürst der (1693 geboren) 1758 Papst wurde und 1769 starb, hatte sich die Pflege der Spitze im Venezianer Gebiete besonders angelegen sein lassen; die Formen standen naturgemäß schon unter französischem Einflusse.

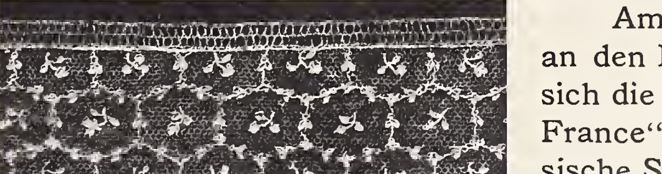


Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Valenciennes“, Klöppelarbeit, 3. Viertel des XVIII. Jahrhundertes. $^2/_3$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 404)

selbstverständlich kann eine Klöppelarbeit weicher und leichter sein als eine genähte aus gleichem Faden; bei der Klöppelarbeit brauchen immer nur zwei Fäden übereinander zu liegen, während bei der Näharbeit, die einen Faden um den anderen herumschlingt, die Stärke der Spitze immer die von drei Fäden sein wird.

Die Klöppelarbeit, die ursprünglich mehr als billigere Nachahmung aufzufassen ist und so eigentlich auch in dem Froschowerschen Musterbuche auftritt, wird allmählich zu einer künstlerisch wirklich gleichberechtigten Technik.

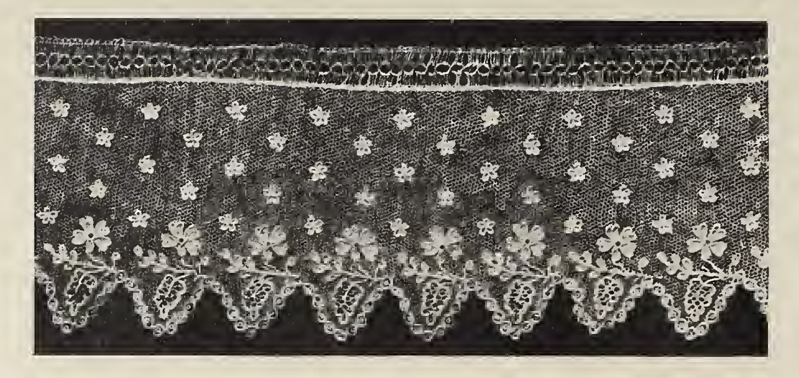
Ihrem Wesen entsprechend, insbesondere dem Bedürfnisse, die Fadenpaare in möglichst fortlaufenden Linien unterzubringen, hat sie bei den geometrischen (reticella-artigen) Musterungen oft zu einem Auflösen der eigentlich geschlossen beabsichtigten Kreise geführt und bei den größeren Barockmustern oft die klare Formgebung erschwert, wie man dies selbst bei dem Stücke auf Seite 386 bemerkt; je weniger Gewicht man aber auf Größe und Klarheit der Formen legt, desto mehr tritt dieser Nachteil der Klöppelarbeit zurück und desto mehr ihr Vorzug hervor: die Leichtigkeit und der verschwimmende Duft, den sie erzeugen kann. Hierin zeigt sich ein Hauptergebnis der nordischen Entwicklung, aber natürlich nicht sofort in klarer Weise.

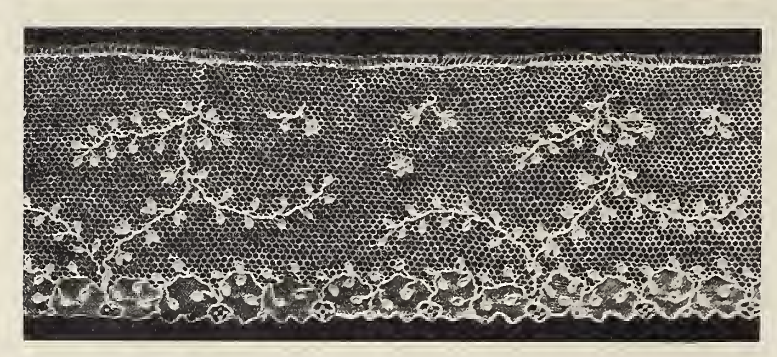


Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon“, Nähspitze, 3. Viertel des XVIII. Jahrhundertes Gegen $^1/_2$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 465)

Am 2. Jänner 1682 schreibt Colbert an den Intendanten von Alençon:* „Da sich die Mädchen jetzt an den „Point de France“ (das sind also zunächst französische Spitzen nach südlichen Mustern) „gewöhnt haben, könnten die Händler nun die flandrischen und englischen Erzeugnisse einführen.“ Wie ich an

* Despierres, a. a. O., Seite 85.





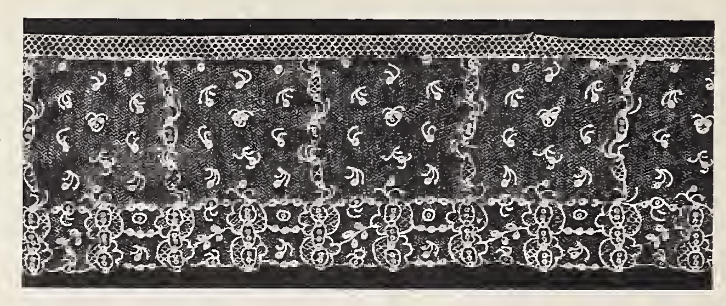
Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon“, Nähspitzen, spätes XVIII. Jahrhundert. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 411 und 414)

anderer Stelle* nachgewiesen habe, wird es sich dabei hauptsächlich um geklöppelte Grundnetzspitzen gehandelt haben, da der Norden bedeutend mehr Klöppel- als Näharbeiten ausgeführt zu haben scheint.

Bezeichnend ist auch, daß schon 1678 seidene, offenbar geklöppelte, Spitzen mit folgenden Worten erwähnt werden:** „Die Damen tragen gewöhnlich zwei Hörnchen (deux cornettes) von „Point à la Reine“ oder von Rohseide, selten von „Point de France“ (womit die eigentliche Barock- oder allenfalls Rosalinspitze gemeint sein muß), „denn die glänzende Spitze steht besser zu Gesicht.“

Diese Bemerkung ist überaus bezeichnend; denn sie zeigt uns so recht, wie die verschiedenartigen Charaktere der führenden Völker und ihre äußere Erscheinung, die doch nur ein Spiegelbild ihres inneren Wesens ist, sich geltend machen. Das Ideal, das sich der Norden in dieser Zeit vom Weibe machte, ist bereits ein ganz anderes als jenes, das etwa die Italienerin der Renaissance darstellt. An der Italienerin jener Zeit verblüfft uns ihre fast herrische Gewalt, ihr fast männliches Wesen; die Nordländerin des späteren XVII. und besonders des XVIII. Jahrhundertes herrscht nicht durch offene Tatkraft, sondern durch Willensstärke und Klugheit, die sich hinter Zartheit und Geschmeidigkeit meist zu verbergen wissen.

Deshalb bleiben die kräftigen Barock-Formen der Spitze wohl noch einige Zeit in der männlichen Kleidung (vgl. die Abbildung auf Seite 387), aber in der weiblichen schwinden sie; im



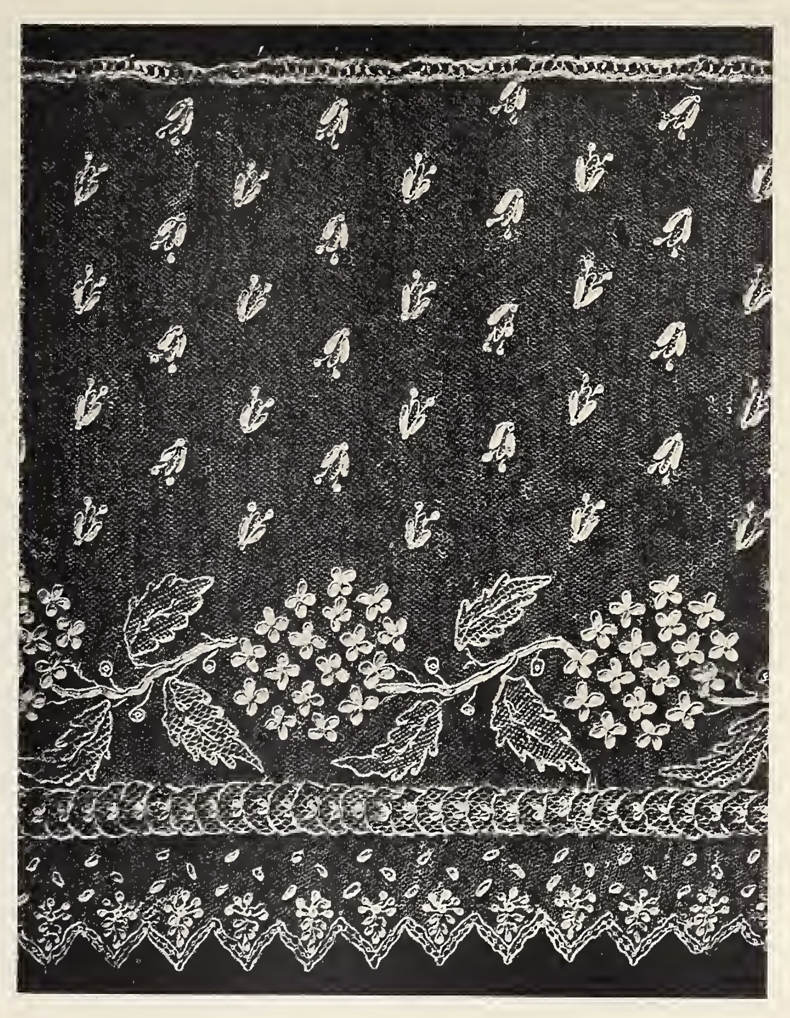
Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Brüsseler Nähspitze, nach der Schlacht bei Belle-Alliance von der Stadt Brüssel dem Feldmarschall Blücher geschenkt. 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 473)

* „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 97 ff.

** Despierres, Seite 84, Anmerkung 2, und „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, Seite 95.

Rokoko, da sich ein gewisser weiblicher Zug auch im männlichen Wesen geltend macht, gehen die starken Formen dann völlig verloren.

* * *



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Alençon", Nähspitze, um 1800. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 529)

Wenn es zum Wesen des Witzes gehört, anscheinend einander ganz fernliegende Dinge in Verbindung miteinander zu setzen, dann gibt es eine witzige Kunst. Ich habe an anderer Stelle die Frage aufgeworfen, ob es auch in den nicht nachahmenden Künsten, in der Ton- und der Raumkunst, wirklichen Witz geben kann; ich meine nicht den Witz eines Potpourri, den man zumeist erst erkennt, wenn man das zugehörige Programm liest, nicht einen gegenständlichen Witz, sondern einen rein formell-künstlerischen; in der Musik sollen ihn moderne Künstler erstrebt haben.

In der Dekoration ist er jedenfalls im Rokoko nicht nur erstrebt, sondern zu glänzender Entfaltung gebracht worden.

Der Stil des Regence und des Rokoko, der Zeit beginnender „Aufklärung", müssen, wenn sie den Geist der Zeit wirklich verkörpern wollen, naturgemäß zunächst etwas stark Negatives, die Auflehnung gegen die Übermacht des, alle geistlichen, staatlichen und geistigen Kräfte konzentrierenden Barockgeistes in sich tragen; dabei muß sich eine starke, wenn auch eine oft auf Umwegen irrende und tastende Sehnsucht nach der Natur geltend machen.

Das ist nun auch im Rokoko der Fall. Mit Witz, der kaum dem eines Voltaire nachsteht, vermögen die großen Meister des Rokoko die kühnsten Ideenverbindungen zu schaffen: da werden Voluten und Felsen, Blumen und reiche Netzgründe, Wasserfälle und Musikinstrumente, chinesische Figürchen und wieder eine Volute oder ein netzartiges Muster in geradezu geist-



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Echarpe aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, Nähspitze mit Tüllgrund. $^1/_6$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 657)

sprühender und stets überraschender Weise miteinander in Verbindung gesetzt. Aber alles muß leicht und spielend sein, nur keine Grandezza und auch keine bäuerliche Schwerfälligkeit! Nur alles Geist, Anmut und Spiel! Außer in den Porzellanfigürchen des Rokoko zeigt sich dieser Sinn vielleicht nirgends so rein wie in der Spitze.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Taufkleid, Nadelarbeit in Tüll, um die Mitte des XIX. Jahrhundertes.
(Kat.-Nr. 600)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Brüsseler Spitze aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, kombinierte Arbeit, 3. Viertel des XIX. Jahrhunderts. 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 660)

Die Rokokozeit hat in gewissem Sinne die zarteste Blüte der Spitze gezeitigt. Aber welcher Gegensatz nun gegen ihre Anfänge! In der Renaissance kam es vor allem auf Formenklarheit, auf den Gegensatz, wenn ich so sagen kann, zwischen Form und Nichtform an, jetzt ist das Ganze ein duftiger Hauch, ein kosender Zephir, der die zartesten Blüten mit sich führt und um Hals und Gewand anmutig tändelnder Menschenkinder verstreut. Der zarte Duft der „Malines“ ist tatsächlich beinahe unfaßbar. Auch hat die Spitze sich jetzt immer mehr von ihrem ursprünglichen Boden losgelöst, auf dem sie erwachsen ist. Auf dem Bilde



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Volant aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, Näharbeit (Brüssel?). Gegen $^1/_3$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 658)

Carlo Dolcis (Seite 370) oder auf dem des van Dyck (Seite 381) sehen wir recht deutlich, wie die Spitze ursprünglich eng mit der wirklichen Wäsche verwachsen ist. Die Darstellung auf Seite 385 zeigt uns eines der nicht gerade häufigen Beispiele, da schon in der Barockzeit die Spitze von der Wäsche vollkommen losgelöst am Obergewande auftritt; immerhin ist wenigstens bei der Dame der Typus der Prunkschürze, die sich schon früher und auch



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Brüsseler Spitze aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, kombinierte Arbeit. 3. Viertel des XIX. Jahrhundertes. $^1/_2$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 661)

etwa auf dem Bilde Seite 389 findet, unschwer erklärlich. In der Rokokozeit entwickelt sich aber neben den Arm- und Halskrausen die überwiegende Bedeutung der Spitzenvolants am Oberkleide, die dann auch noch größere Form zeigen (wie etwa die Darstellungen auf Seite 391 und 397), oder die Spitze sitzt als freie Krause am Halse, ohne jede Verbindung mit dem weitausgeschnittenen Gewande, und huscht darüber hin, wie zarte Nebel über die Felder. Naturgemäß ist noch die Verwendung als Kopfschmuck (vergleiche Seite 389), die sich folgerichtig aus dem Gebrauche der Hauben entwickelt.

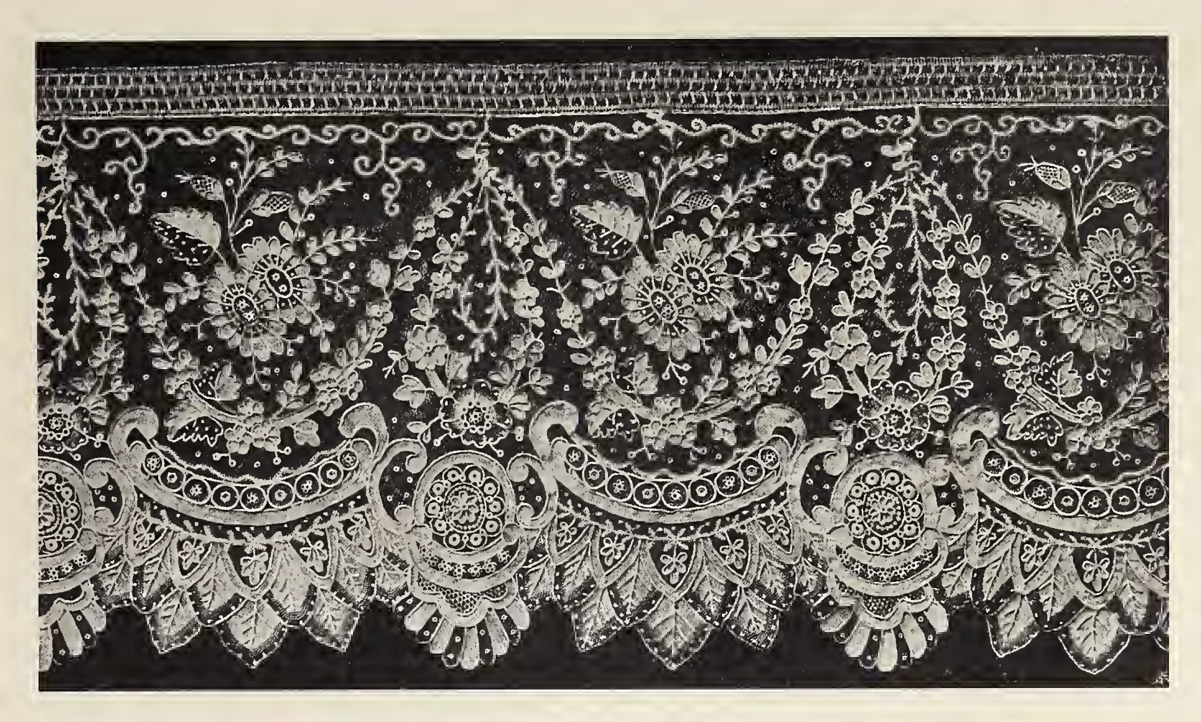
Auch beim Manne gibt es nicht mehr die großen Kragen von früher, sondern nur die leichteren Krawatten und gefältelte Armkrausen. Überhaupt die feine Fältelung der Spitzen ist jetzt so bezeichnend und ist natürlich auch maßgebend geworden für die Formen.

Im XVII. Jahrhunderte hatte man eine Leidenschaft für Spitzen — so soll in den Kriegen zwischen Ludwig XIV. und den Niederlanden einmal ein Waffenstillstand vereinbart worden sein, damit die Offiziere beider Truppen sich mit neuen Spitzen versehen könnten —, jedoch freizügig, möchte ich sagen, alles überwuchernd ist die Spitze erst im Rokoko geworden und erhält sich so noch bis in die Louis XVI-Zeit hinein, wenn die Formen selbst auch immer mehr gemäßigt werden; man vergleiche die Abbildung Seite 405.

Die Barockspitze mit ihren großen Linien ist veraltet, höchstens noch für die Fernwirkung kirchlicher Arbeiten berechtigt oder, in immer mehr entartenden Formen, dem bäuerischen Geschmack entsprechend.*

Unter den Musterblättern der Margarethe Helm(in) (Nürnberg bei Joh. Christof Weigl, ohne Jahr), die dem Ende des XVII. und dem frühen XVIII. Jahrhunderte entstammen, finden sich eingestreut bereits Klöppelarbeiten,

* Unter „Guipure" scheint man ursprünglich eine Art Gold- und Seidenstickerei (aus Gimpen) verstanden zu haben, die Savary (a. a. O., III, 251) noch als bäuerlich anführt. Da sich in diesen Arbeiten die alten Barockformen länger erhielten, nannte man später alle mehr an die Barocke erinnernden großblumigen Spitzen ohne durchgehenden Grund so.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. „Point de gaze“ aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, Brüsseler (oder Pariser) Näharbeit. 1/2 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 659)

die durch schlangenartig verschlungene Linien ungefähr den Eindruck großzügiger Spitzen hervorrufen wollen. Gewiß sind solche Arbeiten auch schon in Italien gearbeitet worden, gehen vielleicht schon in die Zeit vor der Barocke zurück; jetzt werden sie aber die üblichen „Kirchenspitzen“ der ärmeren Kirchen, die sich von denen der vorgeschrittenen Welt gar wesentlich unterscheiden; denn wie etwa eine prachtvolle, vom Kardinal Erzbischof Freiherrn von Skrbenski in Prag ausgestellte Alba zeigen konnte, hat auch die vornehme Geistlichkeit die neuen Formen keineswegs zurückgewiesen. Doch sind, wie gesagt, die älteren Formen in der Volkskunst geblieben und dort vielfach weiter entartet und bisweilen auch wieder farbig geworden.

Die berühmtesten Namen sind nun die der Niederlande, des alten Sitzes kunstvoller Arbeit und des Landes der feinsten Linnengespinste.

Für das XVIII. Jahrhundert besitzen wir in Savarys „Dictionnaire de commerce“ eine vorzügliche Quelle. Wenn sich die Anführungen der Kopenhagener Ausgabe, der wir hier folgen, zum Teile auch erst auf die frühe Louis XVI-Zeit beziehen, so betreffen viele Bemerkungen doch offenbar auch schon die Arbeiten des Rokoko und früherer Zeiten.

Bei Savary (Kopenhagener Ausgabe, Band IV, Spalte 261) heißt es:

„Der „Point de Bruxelles“ ist der schönste in seiner Art, sowohl was den Reichtum der Erfindung, als den Geschmack und die Vollendung der Arbeit betrifft. Er wird mit derselben Anzahl verschiedener Arbeiterinnen hergestellt, mit denselben Qualitäten des Fadens und erfordert vom Fabrikanten dieselbe Sorge wie die (Brüsseler) Klöppelspitze. Diese Spitze wird mit der Nadel gearbeitet.

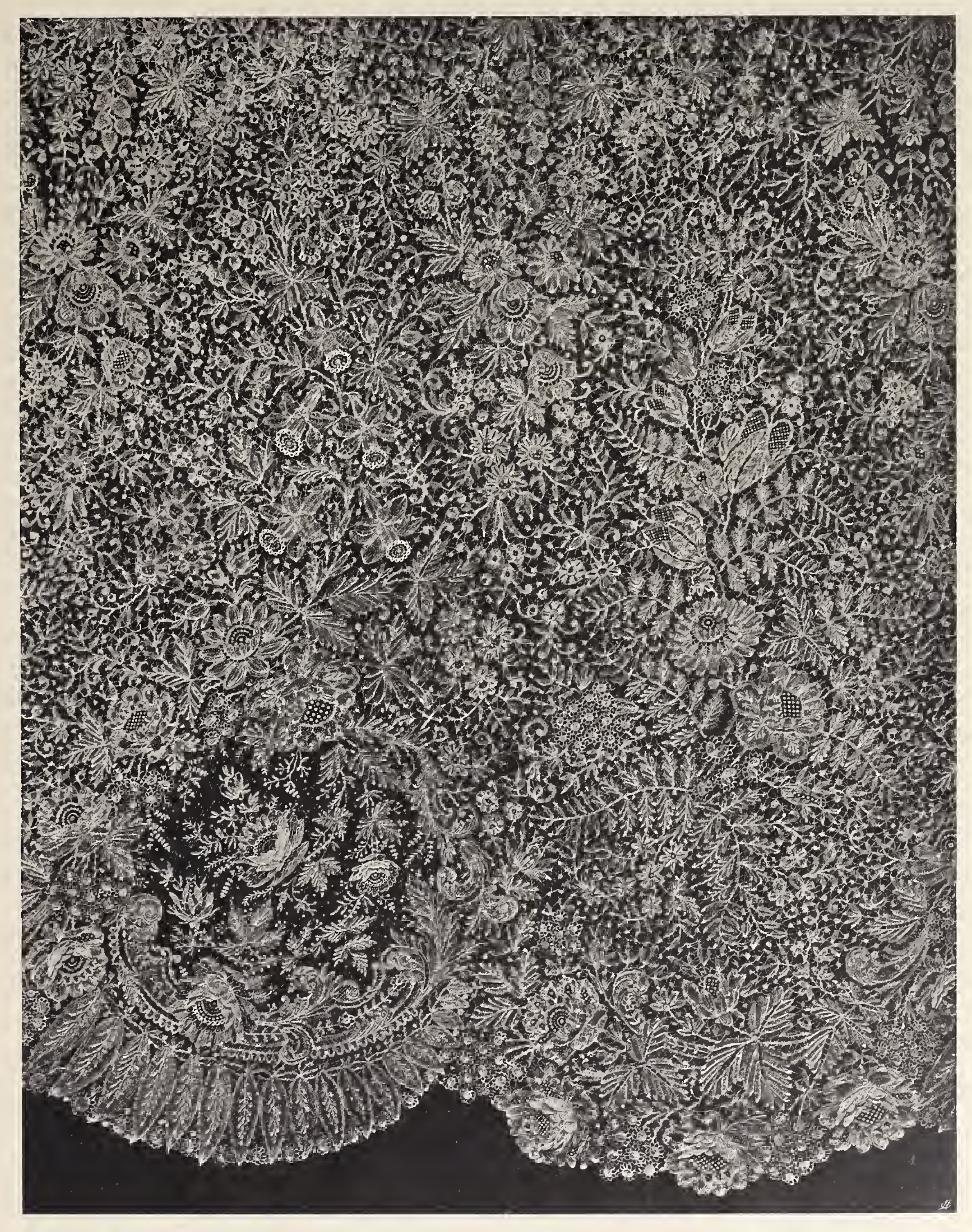


Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Mantille aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth, „Chantilly", geklöppelt. 3. Viertel des XIX. Jahrhundertes. $^1/_6$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 667)

Wenn der Grund, was bisweilen geschieht, mit Klöppeln hergestellt wird, so ergibt dies eine geringere Qualität; die Blumen sind aber jedenfalls immer mit der Nadel ausgeführt. Es gibt somit zwei Netzgründe (réseaux) bei dieser Spitzenart: den Näh- und den Klöppelgrund. Der letztere macht die Spitze um ein Drittel teurer als die (ganz) geklöppelte Brüsseler Spitze, obgleich er von denselben Arbeiterinnen ausgeführt wird wie diese; und zwar ist dies mit der Schwierigkeit zu erklären, die die Arbeiterinnen mit dem haben, was man mit dem Fachausdrucke „passées" benennt; gemeint ist das Verbinden des Grundnetzes mit den Blumen oder dichteren Teilen.

Das genähte Grundnetz ist ungefähr um die Hälfte teurer als das geklöppelte; es ist stärker als dieses, weniger dem Verziehen unterworfen (moins sujet à se dériver). Auch läßt sich der Nähgrund bedeutend leichter ausbessern als der geklöppelte, der sich bei Verletzungen leicht auflöst und bei dem die Ausbesserung nicht nur schwierig, sondern auch leicht kennbar ist.*

* „Sa force (des Nähgrundes) consiste en ce que chaque reseau est passé quatre fois dans chaque trou, au lieu de celui qui se fabrique au fuseau ne l'est point et se travaille de suite, ce qui fait, qu'étant rompu il se défile plus aisément et le racommodage est plus difficile et plus apparent;" Savary, a. a. O., Spalte 261, 262.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Besatz einer Alba, kombinierte Spitze. 3. Viertel des XIX. Jahrhundertes. $^1/_5$ d. n. Gr. (Kat.-Nr. 679)

Die Nadelarbeit gibt auch den dichteren Stellen des Musters (toilé) denselben Grad der Überlegenheit über die geklöppelten Teile dieser Art. Die Brüsseler Nähspitze ist die erste unter allen Spitzenarten und die teuerste,



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Krawattenende, kombinierte Spitze, 3. Viertel des XIX. Jahrhundertes. 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 593)

denn sie erfordert die langwierigste Arbeit und nach ihr ist die größte Nachfrage . . .

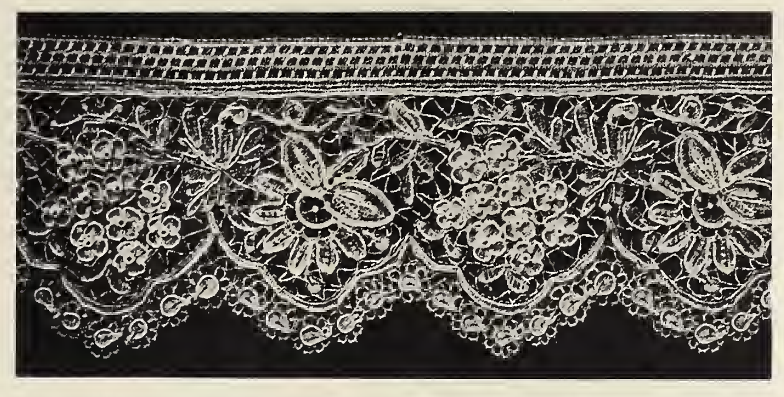
Die Nähspitze aus Alençon („Point d'Alençon") wird ebenso wie die Brüsseler mit der Nadel ausgeführt, aber sie steht sowohl an Geschmack als an Feinheit der Ausführung hinter dieser zurück. . . . Sie hat außerdem den Nachteil, daß der Faden der Blumen sehr stark ist und im Wasser noch anschwillt. . . . Man fordert von den Fabrikanten in Alençon außerdem mit Recht eine reichere Abwechslung der Gründe. Man empfiehlt ihnen auch die Kunstfertigkeit, die durch glückliche Verwendung verschiedener Fäden und Grundmuster den Spitzen solche Abtönung (ces nuances), solche Art des Reliefs und solchen das Auge des Beschauers entzückenden Glanz verleiht (wie bei den Brüsseler Arbeiten). Man sendet viel „Point d'Alençon" nach Brüssel, um dort die Gründe herzustellen. Die Spitze erhält dadurch einen Lüster und einen Wert, der ihr (an sich) gewissermaßen fremd ist und sich denen der Brüsseler Spitze nähert. Die Kenner wissen gleichwohl die eine von der anderen Art zu unterscheiden.

Die Engländer haben begonnen, die Brüsseler Spitzen nachzuahmen, wenn auch sehr unvollkommen. Sie nennen sie „Point d'Angleterre". Diese Spitzen sind geklöppelt, in Bezug auf die Zeichnung in Art der Brüsseler; aber die Umrandung der Blumen (le cordon ou la bordure des fleurs) hat keine Haltbarkeit. Diese Blumen lösen sich auch leicht von den Gründen, die gleichfalls nicht dauerhafter sind. Die englischen Fabrikanten haben, um die ersten Versuche auf diesem Gebiet beliebter zu machen, sehr viel (echte) Brüsseler Spitzen gekauft und in ganz Europa unter dem Namen „Point d'Angleterre" verkauft. Viele Personen glauben noch heute, Spitzen englischer Erzeugung zu tragen, während es nichts anderes als Brüsseler Spitzen sind."*

Aus den Worten Savarys, die, in diesen Punkten zu bezweifeln, durchaus kein Grund vorliegt, kann man zugleich ersehen, wie unrecht wir gewöhnlich tun, wenn wir gerade die besten Spitzen des XVIII. Jahrhundertes immer nur Frankreich, vor allem Alençon und Argentan, zuschreiben. Was insbesondere letzteres betrifft, ist es bemerkenswert, daß bei Savary (a. a. O.,

* Diese Stelle bei Savary stammt aus dem Dictionnaire du Citoyen, 8, 1761.

Gewiß wurden in England seit langem auch sehr gute, besonders geklöppelte, Spitzen verfertigt; als sie aber auch in Flandern, der Pikardie, Champagne und Auvergne hergestellt wurden, war man in Paris nicht mehr darauf angewiesen, sie aus London zu beziehen. (Savary, a. a. O., V, Sp. 748.)


Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Belgische Klöppelarbeit, 3. Viertel des XIX. Jahrhundertes. 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 653)

V, 188) wohl Stoffe und auch Leder, das, beiläufig bemerkt, für das beste in Frankreich gilt, als Erzeugung Argentans erwähnt werden, Spitzen aber überhaupt nicht.* Es wären hier die Abbildungen auf Seite 391 und 393—395 zu vergleichen.

Über die Klöppelspitzen der Rokoko- und frühen Louis XVI-Zeit kann die folgende Stelle bei Savary (a. a. O., V, Spalte 278 ff.) nähere Aufschlüsse geben:

„Die ersten Leinenklöppelspitzen („dentelles de fil de lin“) infolge ihrer Feinheit, ihres Geschmackes, ihrer Verschiedenartigkeit, ihres Glanzes und der Schönheit ihrer Zeichnung sind die von Brüssel. Nach denen von Brüssel sind die gesuchtesten die von Mecheln (Malines), von Valenciennes, die falschen Valenciennes, die Points d'Alençon und d'Argentan.“

„. . . die Brüsseler Spitzen werden in verschiedenen Teilen hergestellt, welche die Hände verschiedener Arbeiterinnen erfordern, von denen keine im stande ist, eine ganze Spitze anzufertigen; man unterscheidet Brüsseler Klöppelspitzen („dentelles de Bruxelles“) und Brüsseler Nähspitzen („points de Bruxelles“).

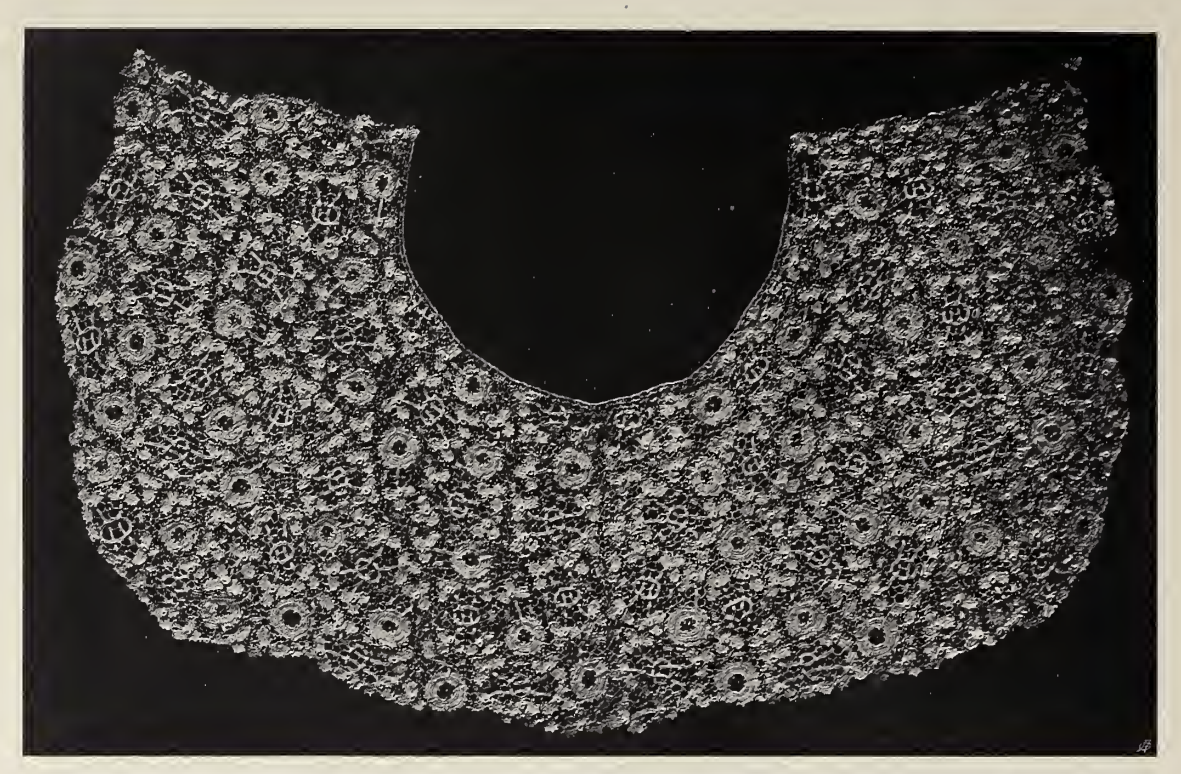
* „La fabrique des cuirs tannés est proprement ce qui fait tout le commerce d'Argentan.“ Den Rest des Handels bilden Getreide, Leinen und Hüte (Chapellerie). Doch wird früher und auch später bisweilen Argentan erwähnt; vergleiche „Entwicklungsgeschichte der Spitze“, S. 92, 107, 114. — Über Alençon, dessen Gebiet auch durch vorzügliche Leinwand berühmt war, heißt es bei Savary (V, 187, 188): „La Manufacture des points de France, que dans le Pays on appelle Velin, à cause de velin, ou parchemin, sur lesquels ils se travaillent se soutient encore à Alençon et aux environs.“ Es werden jährlich für 500.000 Livres nach Paris und von da zum Teile in das Ausland geführt.

Man darf danach wohl auch annehmen, daß man später unter „Point de France“ mehr die barocken oder gemildert barocken (Roselin-) Spitzen verstand. Heute unterscheidet man gewöhnlich zwischen Argentan- und Alençonspitzen (besonders auch bei den Rokokomustern), indem man die Spitzen mit größerem (gewickeltem) sechseckigen Grunde als Argentan, die mit feinerem Grunde als Alençon anspricht; manchmal führt man auch andere Unterschiede an. Da Mme. Despierre aber nachgewiesen hat, daß in Alençon alle Sticharten gepflegt wurden, kann man diese Unterscheidung auch für die ältere Zeit nicht aufrecht erhalten. Im übrigen darf ich vielleicht auf Seite 101 und andere Stellen meines Spitzenwerkes verweisen. — Argentella ist eine angebliche italienische Nachahmung der „Argentan“, oder auch „Alençon“.

Von Sedan, das seit 1665 eine großartige Tucherzeugung beherbergt, heißt es bei Savary (a. a. O., V, 50): „Les points, que du nom de la Ville on nomme Points de Sedan, font subsister plusieurs milliers de personnes, tant au Sedans qu'aux environs. Le débit s'en fait en Hollande, en Pologne, en Allemagne, et dans le Royaume.“ Bemerkt wird auch, daß der Faden aus Sedan, der Picardie, dem Gebiet von Soissons und der Champagne nach Holland zum Bleichen gesendet wurde. Ob wir ein Recht haben, bestimmte, meist mit sehr fein naturalistischen Formen versehene Spitzen der Rokokozeit gerade Sedan zuzuschreiben, ist wohl kaum zu entscheiden.

Auch über die Binchespitzen, worunter man gewöhnlich dicht gemusterte mit kleinen ausgefüllten Quadraten im Grunde versteht, kann man Genaueres einstweilen kaum sagen. Bei Savary heißt es (a. a. O., V, 270), daß in fast allen Klöstern der Gegend Spitzen („dentelles“, also wohl Klöppelarbeiten) erzeugt werden und daß sie ebenso gut wie die flandrischen und Brabanter sind; danach scheint gerade kein Grund vorzuliegen, von einem besonderen Typus zu sprechen.

In der Normandie wurden sowohl Netz- als Stegspitzen (à brides), aber nicht sehr fein, hergestellt; man bezeichnete sie alle als Spitzen von Dieppe; viel davon ging nach Spanien. (Savary, a. a. O., V, 192.)



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Kragen, ältere irische Häkelarbeit. 1/5 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 608)

Es wird dann geschildert welche große Sorgfalt die Erzeuger auf stets neue Grundmusterung legen; die Abbildungen auf Seite 396 bis 399 und 401 rechts können einen Begriff dieses Reichtumes bieten.

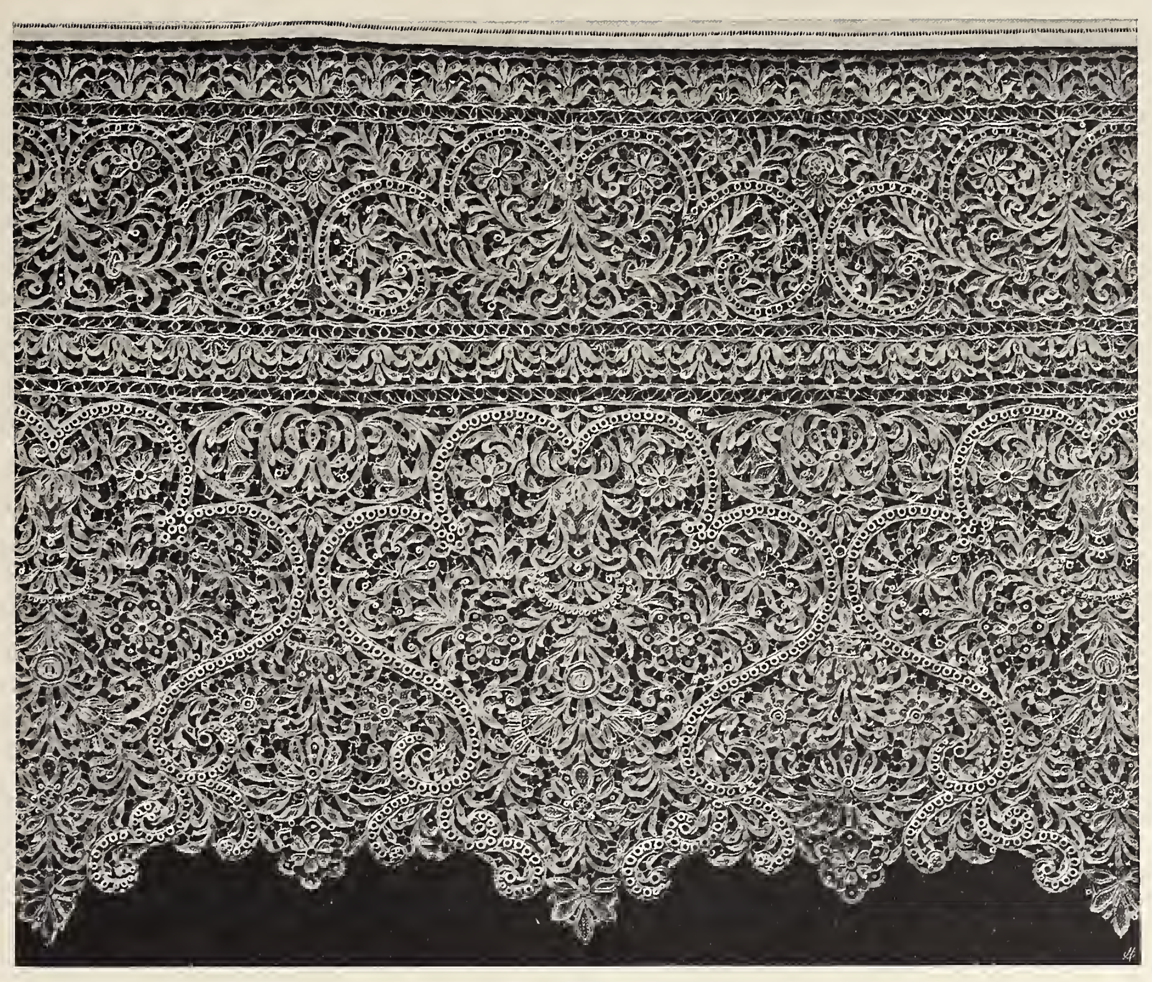
Es heißt dann weiter:

„Die Mecheler Klöppelspitzen („dentelles des Malines“) sind nach den Brüsselern die schönsten und von etwas längerer Dauer. Sie unterscheiden sich dadurch, daß man sie in einem einzigen Stücke klöppelt. Man bringt aber wie bei den Brüsseler Spitzen verschiedene Gründe an, je nach der Zeichnung, um die Blumen herauszuheben und ihnen so Abtönung und Glanz zu geben . . . Man erzeugt sie viel in Antwerpen, Mecheln und Brüssel, übrigens auch in Brügge und Gent.* Man vergleiche hier die drei Abbildungen auf Seite 400. In diese Richtung gehören auch die schon erwähnten „Potjes-Kanten“, bei denen klassizistische Vasen mit Blumen sich in sehr abwechslungsreichen Gründen finden; diese Typen scheinen besonders sehr viel für Hauben, und da nicht selten in gefälteltem Zustande, verwendet worden zu sein. Für solche Anwendung scheinen sie auch nach Süddeutsch-

* Savary (V, 289) sagt von Brügge: „Les dentelles de Bruges passent pour dentelles de Malines, et se vendent sur le même pied.“ Wenigstens bei älteren Spitzen liegt also kein Grund vor, eine eigene Brügger Art zu unterscheiden. Auch die Spitzen von Gent nähern sich den Mechelern und gehen als solche in den Handel (a. a. O., V, 285).

Von Antwerpen heißt es bei Savary (a. a. O., V, 277):

„La principale de toutes les manufactures qui sont établies à Anvers, et qui en soutient davantage le commerce, est celle des „dentelles de fil“, qui sont connues en France sous le nom de „dentelles de Malines“, et il n'est pas possible de s'imaginer combien la France et la Hollande en enlèvent tous les ans, aussi-bien que des fils de toutes sortes, dont la filage est excellent dans cette ville, et aux environs.“



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Besatz eines Rochets, genäht, österreichische Arbeit, 1870—80. 1/3 d. n. Gr. (Kat.-Nr. 690)

land, Böhmen und anderen Gebieten viel ausgeführt und dort auch früh schon nachgeahmt worden zu sein.

Die Valenciennes-Spitzen sind gleichfalls in einem einzigen Stück geklöppelt, aber aus ein und demselben Faden und mit einem gleichmäßigen Netze; dies setzt sie gegenüber den Mechelern an Geschmack und Schönheit natürlich etwas herab. Sie sind gleichwohl, wenn sie auch weniger schön sind, teuer, weil sie solider sind. Sie stehen überdies durch die Farbe zurück, sie sind etwas rötlichweiß und nie ganz rein weiß. Man macht in Gent dieselben Sorten, aber weniger dicht und weniger teuer; man nennt sie darum falsche Valenciennes (fausses Valenciennes), an Schönheit stehen sie aber fast gleich.“ Man vergleiche die Abbildung auf Seite 407 oben.*

Die Hauptarten der niederländischen Spitze wären danach ziemlich klar; man könnte noch hinzufügen, daß die Brüsseler Spitzen, das heißt die in einzelnen Teilen geklöppelten und dann zusammengesetzten, an den

* Mit der hier erwähnten rötlichen Färbung ist aber nicht zu verwechseln, daß manche ältere Spitzen einen tee- oder kaffeebraunen Ton haben; manche Stücke wurden offenbar schon in alter Zeit gefärbt, vielleicht um zum Oberkleide besser zu stimmen.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Ärmel des Rochets auf Seite 421 (Kat.-Nr. 690)

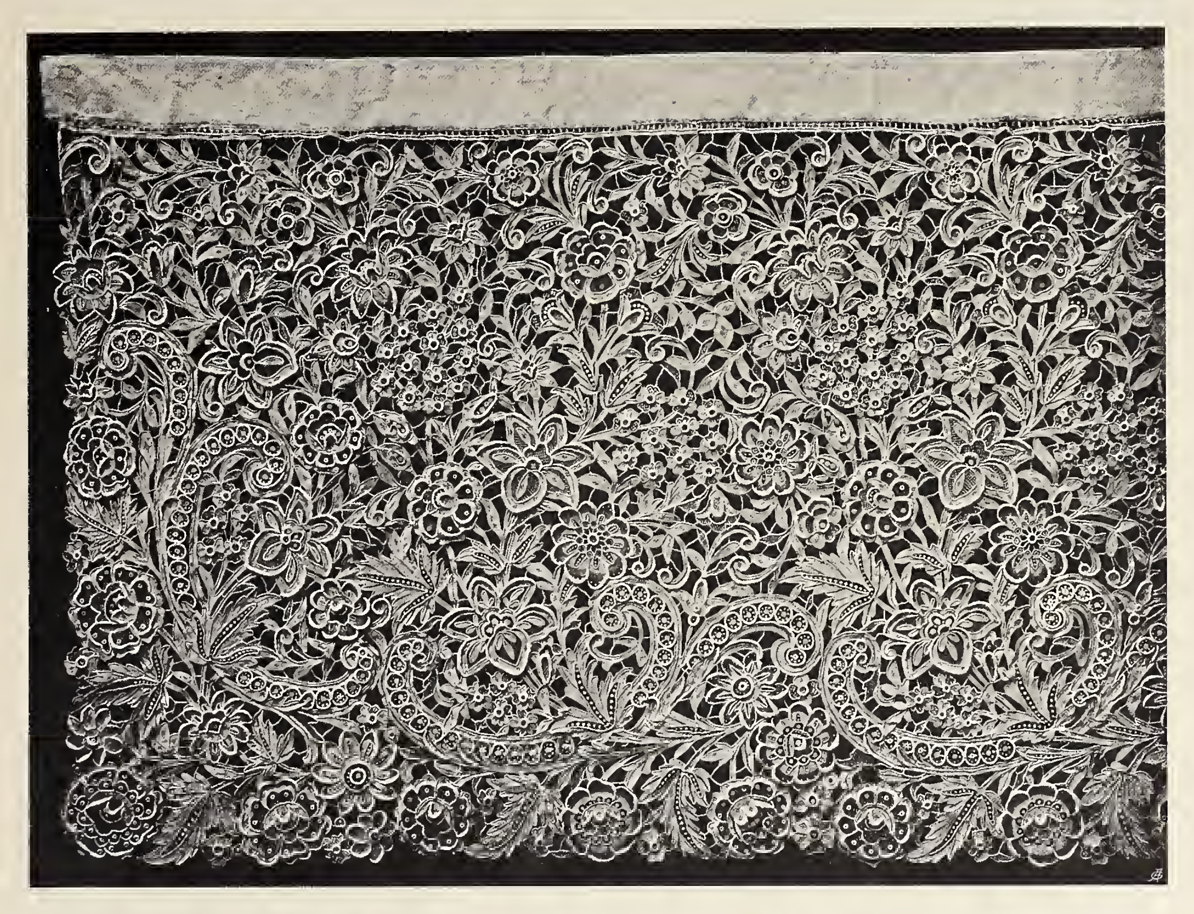
Rändern der Formen durch Übereinanderschlagen von Fäden meist stärkere Linien und kräftigeres Weiß erzielen, während die in einem Stücke geklöppelten (Mecheler) gern breitere weiße Fäden zum Klarermachen der Umrisse einlegen. Die zusammengesetzten Brüsseler Arbeiten konnten naturgemäß auch in größerer Breite hergestellt werden und sind darum besonders auch für die nun sehr reich geschmückten Alben, für die Volants der Damenkleider und Taufdecken sehr beliebt.*

* * *

Um die Mitte des XVIII. Jahrhundertes wandelt sich das Rokoko bekanntlich in den Stil, den wir als „Louis XVI“ zu bezeichnen pflegen. Die Überbleibsel der Barocke, die im Rokoko, wenn auch in freier, oft kühner Verwendung immer noch vorhanden waren, all das Voluten- und Schnörkelwerk und auch die Muscheln und Figürchen, gehen nun verloren; übrig bleibt nur der schon so hoch entwickelte Naturalismus des Rokoko, der aber immer noch fortschreitet, und der Reichtum der zarten Gründe, die nun in Ermanglung großer Formen immer stärker mitsprechen. Die Blumen werden verstreut oder zu Gewinden gebunden und, dem Sinne für naturalistische Gestaltung entsprechend, mit Bändern und Maschen angeheftet oder in Körbchen gesammelt; man vergleiche die Beispiele auf Seite 402 und 403, 406 und 408 oben. Die Hauptgliederungen beschränken sich häufig auf gerade oder langgewellte Streifen oder auf einfache, etwa sechseckige Gliederungen, wie bei dem Stück auf Seite 407 unten. Die Gründe, auf deren Ausgestaltung nicht genug Fleiß verwendet werden kann, sind nun eigentlich das Herrschende geworden.

Mit dem Fortschreiten des Klassizismus, wie es sich etwa in den Beispielen auf Seite 408 oben und 409 verrät, bleiben von den alten Dekorationen nur kleine Streublümchen, Blättchen, Kreise, Streifen und Punkte übrig, höchstens am Rande noch einiges Blattwerk; ein bemerkenswertes Beispiel bietet die auf Seite 408 unten abgebildete Spitze, die dem Fürsten Blücher von der Stadt Brüssel nach der Schlacht bei Belle-Alliance überreicht wurde

* Man stellte in den Niederlanden natürlich auch gröbere Klöppelspitzen her, von denen Savary (a. a. O., V, Sp. 279) bemerkt, daß einige nur für den Handel nach Spanisch-Indien geeignet waren. Die spanischen Gebiete scheinen überhaupt mehr die gröberen Arten aufgenommen zu haben, wie die lothringischen (Savary, V, 292) und die der Normandie, von denen später noch die Rede sein soll.



Spitzen- und Porträtausstellung in Wien. Antependium für den Gnaden-Altar in Maria-Zell, Gabe weiland der Kaiserin Maria Anna und anderer hoher Spender. Nach Entwurf von Jos. Storck ausgeführt im böhmischen Erzgebirge. $^{2}/_{9}$ d. n. Gr.

und somit gewissermaßen das letzte Stück der Empirespitze darstellt. Wenn sich reichere naturalistische Formen finden, dann sind sie auch sehr naturalistisch und viel kräftiger in der Abschattierung als bisher; es zeigt sich aber auch hierin die Lösung des alten Stilgefühles, das den Flächencharakter der Spitze immer (selbst wenn es Reliefs aufsetzte) mehr gewahrt hat.

Gerade in der 1811 von Napoleon begründeten Spitzenschule zu Alençon, die wohl zuerst einen Spitzenmusterzeichner von Staats wegen beschäftigte, wurde auf dieses Schattieren großer Wert gelegt. Auf diesem Wege schritt dann die Entwicklung bis in die Fünfziger- und Sechzigerjahre des XIX. Jahrhundertes, die ja die höchste Entwicklung des Naturalismus darstellen, immer weiter vor.

Noch besonders hervorzuheben wäre vielleicht, daß die echten Brüsseler Spitzen, wenigstens der Sechzigerjahre des XVIII. Jahrhundertes, noch keine geklöppelten Blumen haben, sondern daß nur die Gründe entweder geklöppelt oder genäht sind, während später — zum mindesten im XIX. Jahrhunderte — die geklöppelten Blumen gerade als Kennzeichen der Brüsseler Arbeiten gelten; sie finden sich zumeist auf- oder eingenäht in besonders gearbeitetem Klöppel- oder Maschingrunde (Tüll); man vergleiche die Abbildungen auf



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Dose, zirka 1720—1725
(Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M.)

Seite 410 und 411. Der Maschintüll ist im XVIII. Jahrhunderte natürlich noch unbekannt; denn die ersten wirklichen Tülle mit netzartigem Grunde werden erst zu Beginn des XIX. Jahrhundertes in England und dann in Frankreich und in anderen Ländern hergestellt. Aber es ist bezeichnend, daß schon die Louis XVI-Zeit, wie insbesondere die erwähnten englischen Nachahmungen zeigen, auf die getrennte Herstellung des Grundes und Musters hinarbeitet und so der Applikation, die zu Beginn des XIX. Jahrhundertes vorherrscht, der Durchzugspitze, die in der Empire- und Biedermeierzeit besonders beliebt ist, und dem Maschintüll überhaupt vorarbeitet.*

Es werden aber auch in dieser Zeit noch immer ganz genähte Spitzen hergestellt;** man vergleiche das auf Seite 415 abgebildete Stück, das zugleich eine sehr weitgehende Abschattierung zeigt. Und daß auch diese letzte Zeit des Naturalismus Schönes leisten konnte, zeigen die auf Seite 412 bis 414 dargestellten herrlichen Spitzen aus dem Besitze der verewigten Kaiserin, sowie die auf Seite 417 und 418 abgebildeten Stücke; einfacher ist das Stück auf Seite 419.

Um so naturalistische Formen, wie sie einige der beigebrachten Beispiele zeigen, darstellen zu können, war es aber nicht mehr möglich, an den bisher üblichen, immerhin einfacheren Techniken festzuhalten; man mußte alle miteinander vermischen: Maschintüll, Näharbeit, Klöppelteile werden auf- und ineinandergesetzt und sind in ihren Grenzen mit freiem Auge oft kaum zu verfolgen.

So muß sich auch die Technik auflösen, nachdem sich die Form selbst gelöst hat.

Neben den Leinenspitzen traten im Laufe des XVIII. Jahrhundertes, da es sich eben nur um leichte, duftige Gewebe handelte und die Loslösung der Spitze von der Unterkleidung vollendet war, auch immer mehr die seidenen hervor, die sogenannten Blonden, so genannt, weil man sie ursprünglich aus

* Ein Kennzeichen der (gewebten) Maschinspitze sind die durchgehenden, in ihrer ursprünglich parallelen Lage meist noch erkennbaren Kettenfäden, die ähnlich wie an den üblichen Gardinen hervortreten. Ganz anders werden die bereits (auf Seite 380, Anmerkung 3) erwähnten Luftstickereien hergestellt. — Zur Verbreitung der Maschinarbeiten im XIX. Jahrhunderte hat jedenfalls der rasche Wechsel der Mode wesentlich beigetragen, da man sich scheut, kostbarere Erzeugnisse immer wieder zu neuen Formen zu zerschneiden; früher bedingten die Hauptverwendungsarten (Kragen, Krawatte u. a.) gewisse Formen, die sich länger erhielten. Allerdings sind auch die meisten älteren Spitzen nicht mehr in der ursprünglichen Form erhalten, da sie oft länger verwendet wurden, als eine Hauptform in Mode blieb.

** Brüsseler Spitzen mit Nähgrund heißen im späteren XIX. Jahrhundert gewöhnlich „point de gaze“.



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Teller, zirka 1725 (Kat.-Nr. 22)

der etwas gelblichen Rohseide herstellte; auch in Schwarz* wurden sie als Umhängtücher und Kleiderbesätze gebraucht und sind bis über die Mitte des XIX. Jahrhundertes sehr beliebt geblieben; vergleiche Abbildung auf Seite 416.

* * *

Wenn die Spitze, wie gesagt, auch noch in der Zeit des äußersten Naturalismus hie und da in ihrer Art treffliche Werke schaffen konnte, so war man doch wie in der ganzen Kunst an das Ende gelangt und es ist begreiflich, daß man in den Sechziger- und dann besonders in den Siebzigerjahren des XIX. Jahrhundertes zunächst durch Anlehnung an die alten Formen wieder einen Rückhalt zu gewinnen suchte.

In Italien ließ die Königin Margherita, in Österreich die verewigte Kaiserin dieser Neubelebung der Spitzen ihre besondere Unterstützung angedeihen.**

Es ist begreiflich, daß man sich, der ganzen Zeitströmung entsprechend, besonders an die italienischen Typen anschloß und man kann dies auch bei den auf Seite 421 bis 423 dargestellten Stücken erkennen; daneben

*Man bezeichnet solche Arbeiten meist als „spanische Spitzen", obgleich sie größtenteils in Frankreich hergestellt wurden. Man unterscheidet besonders echte „Chantilly", die ganz geklöppelt, und unechte, die mit der Maschine hergestellt, deren Konturen aber mit der Hand eingezogen sind. Sicher waren solche schwarze durchbrochene Arbeiten in Spanien immer besonders beliebt; schon ein Trachtenbild aus Sebastian Vrancx' „Hispani et Hispaniae in vestitu cultus" (Pet. de Jode. sc. et exc.) zeigt eine Spanierin mit einem großen, anscheinend allerdings noch ungemusterten Schleier, der vom Kopfe bis zum Boden herabreicht. Das Bildnis der Königin Maria Louise von Goya im Prado zu Madrid zeigt schon ein reiches schwarzes Spitzenkleid mit herabwallendem Schleier; aber auch schon Jean Baptiste Greuze's, „La frileuse" zeigt einen über den Kopf gezogenen schwarzen Spitzenschleier, wie ja auch früher schon im Sommer selbst im Norden solche Schleier getragen wurden.

Seidenspitzen wurden übrigens seit dem frühen XVIII. Jahrhunderte auch viel im Erzgebirge hergestellt. Savary erwähnt (a. a. O., V, 516 ff., wo man es erwarten sollte) noch keine böhmischen Spitzen, sondern betont, daß Böhmen außer Papier nur Naturprodukte verhandelt; dagegen werden bei Annaberg in Sachsen (Savary a. a. O., V, 392) Leinen- und Seidenspitzen sowie Bänder hervorgehoben, die auch nach Böhmen gesendet werden. Der sogenannte „Point de Saxe", ist aber, wie bereits erwähnt, eine ausgezeichnete Art der Weißstickerei. Schlesien erzeugte im XVIII. Jahrhunderte zu Hirschberg Spitzen (Savary a. a. O., V, S. 31). — Über die alte Idrianer Spitze soll in einem späteren Hefte unserer Zeitschrift gehandelt werden.

** Im Venezianischen gab es nur noch eine einzige alte Arbeiterin, die Nähspitzen ausführte. Seit 1792 wird dort der sogenannte „Punto di Burano" erwähnt, eine Grundnetzspitze mit Streumuster und naturalistischem Blumenrand; die erste Darstellung findet sich 1793 auf einem Stich Bartolozzis; vgl. S. M. Urbani de Gheltoff „Trattato storico tecnico della fabbricazione dei Merletti Veneziani". Venedig 1878.



Porzellanausstellung in Troppau. Schwenkschale, bunt bemalt, Capo di Monte, zirka 1755 (Kat.-Nr. 339)

wurden natürlich, besonders in Paris und Brüssel, noch die alten Ausläufer der Rokokorichtung und des Naturalismus fortgeführt.*

Die neueste Richtung der Kunst, die in den Neunzigerjahren, des nun abgeschlossen hinter uns liegenden Jahrhundertes zum Durchbruche gelangte, hat vielfach neu belebend gewirkt und gerade Wien darf für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, auf dem Gebiete der Spitze bahnbrechend vorangegangen zu sein. Die Ausstellung selbst bot auch hiefür einige Beispiele; bei diesem geschichtlichen Rückblicke mußte man sich aber aus verschiedenen Gründen auf die älteren Arbeiten beschränken. Jedenfalls war, wie man sieht, der Reichtum auf diesem Gebiete in der Ausstellung ein großer und die Möglichkeit geboten, fast alle Haupttypen in ausgezeichneten Beispielen zu betrachten und so auch den neueren Arbeiten gegenüber einen gefestigten und gerade der Vielseitigkeit des Gebotenen wegen vorurteilsfreien Standpunkt zu gewinnen.

DIE AUSSTELLUNG VON EUROPÄISCHEM PORZELLAN IM KAISER FRANZ JOSEPH-MUSEUM ZU TROPPAU ❧ VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU ❧



EINER Ausstellung von Altwiener Porzellan ließ das Troppauer Museum im heurigen Jahre eine solche von europäischem Porzellan des XVIII. und beginnenden XIX. Jahrhunderts folgen. Den Grundstock derselben bildete die von dem Mitglied des Kuratoriums, Fabrikanten Emil Grauer in Troppau, angekaufte Porzellansammlung des Geheimen Hofrats E. Kaulla in Stuttgart, die, in erster Linie reich an Ludwigsburger Porzellanen, auch aus den übrigen Manufakturen bemerkenswerte Stücke enthält. Hiezu kam noch einiges aus Troppauer Privatbesitz, was Herr Grauer schon früher an wertvollen Porzellanen besaß, ferner die Sammlung Dr. Alexander Hirsch, dann aus

* In Irland, wo seit der großen Hungersnot der Vierzigerjahre des XIX. Jahrhundertes besonders viel geklöppelt wurde, schloß man sich besonders an die „Rosalinspitzen", die aber vielfach naturalistischer ausgestattet wurden, als Vorbild an.



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Teller mit bunter Watteau-Malerei, zirka 1750 (Kat.-Nr. 90)

Wiener Sammlungen: Fürst Johann Liechtenstein, Fürst Franz Josef Auersperg, Gottfried Eißler, A. Eisner von Eisenhof, Frau von Fröhlich-Feldau, Dr. Heymann, Karl Mayer, Cahn-Speyer, Alfred Straßer, Dr. Max Strauß, endlich aus reichsdeutschen Sammlungen, so von Dallwitz, Gumprecht, Koetschau, Dr. List und anderen, sowie zahlreichen Museen. Fürst Lichnowsky und Fürst Sulkowski überließen aus ihren schlesischen Schlössern eine Reihe wertvoller Objekte. So kam ein übersichtliches und nahezu komplettes Bild der künstlerischen Entwicklung des Porzellans auf dem Kontinent zu stande. Auch wissenschaftlich ist die Troppauer Ausstellung von Wert gewesen; sie hat eine Reihe charakteristischer Figuren und Gruppen meist aus dem Kreis der italienischen Komödie, die bisher namenlos waren, der Frühzeit der Höchster und Fürstenberger Fabriken zuweisen können, auch für die plastische Tätigkeit der Fabriken zu Ansbach, Gotha und Fulda hat unsere bisherige Kenntnis Erweiterungen erfahren.

Es soll in diesem Aufsatz keine detaillierte Beschreibung der ganzen Ausstellung gegeben werden — ein beschreibender illustrierter Katalog ist erschienen — nur einige Hauptobjekte, die auch im Bilde sich zeigen, sollen zur Besprechung kommen.

Der Meißener Frühzeit gehörten zwei Schüsseln an, deren goldener Rand breites Akanthuslaubwerk in lila Lüster und vier ausgesparte Felder mit bunten Heroldschen Chinoiserien trägt. Die Mitte des Spiegels schmückt ein rundes Feld mit bunten von oben gesehenen Chrysanthemumkelchen auf zerstreuten Blüten von eisenrotem Camaïeu. Den Zwischenraum zwischen diesem Mittelfeld und dem Rand füllt ein umgehender Fries von Laub-, Bandel- und Gitterwerk in Gold. Das ganze Stück ist von außerordentlicher dekorativer Wirkung und Schönheit (Kat.-Nr. 22, Sammlung Grauer).

Dem Frankfurter Kunstgewerbemuseum gehört eine nach Druck des Kataloges eingetroffene feine kleine Dose auf sechs Löwenfüßen mit feinem Laub-, Bandel- und Gitterwerk sowie kleinen Chinoiserien in Gold, Eisenrot und Purpur an, ein Werk aus dem Beginn der Zwanzigerjahre.

Von dem in den Achtzigerjahren des XIX. Jahrhunderts überallhin zerstreuten Sulkowski-Service, einer der Hauptschöpfungen der Geschirrplastik



Porzellanausstellung in Troppau. Potpourri-Vase, Sèvres, bunt bemalt, 1757 (Kat.-Nr. 370)

unter Kändler, das zwischen 1735—1739 entstand, fand ich zu meiner großen Freude und Überraschung noch eine stattliche Anzahl Stücke im Sulkowskischen Schlosse zu Bielitz; sie sind heute fideikommissarischer Besitz und die vierzehn ausgestellten Objekte veranschaulichten einen großen Teil der von Kändler modellierten Typen. Es sind große runde Schüsseln mit gewelltem und glattem Rand, ovale, achtseitige Schüsseln, Teller, Leuchter, ein Aufsatz, eine kleine Deckelterrine, ein Pomme de Sine-Becher, Öl- und Essigflasche, ein Zuckerstreuer, eine Kaffeekanne und eine Teetasse, fast alle Stücke in den so charakteristischen schweren barocken, dem Silbergeschirr jener Zeit entlehnten Formen, mit dem bunten Allianzwappen Sulkowski-Stein und bunten japanischen Blümchen bemalt.

Die beiden Leuchter sind spätere Ausformungen aus den alten Modellen, Nachschaffungen, da sie bereits die Schwertermarke mit dem Punkte tragen.

Der Blütezeit der so effektvollen Watteau-Malerei, um 1750, gehören zwei prächtige Teller des Herrn Karl Mayer in Wien an, von denen einer abgebildet ist (Kat.-Nr. 90), ferner die herrliche Deckelterrine mit purpurfarbenem Fond, dunklerem Schuppenmuster und kleinen Goldsternchen. Die Terrine ist mit Watteau-Szenen in ausgesparten Kartuschen bemalt. Der Rand der Untertasse ist teilweise mit naturalistisch bemalten plastischen Blütenranken durchbrochen, vier ausgesparte Felder tragen wieder Watteau-Szenen (Kat.-Nr. 87, Sammlung Grauer). Die Plastik Meißens war mit über hundert Stücken in ihrem ganzen vielseitigen Reichtum vertreten, besonders die frühen Chinesenfiguren und -gruppen aus dem Besitz des Fürsten Liechtenstein in hervorragender Weise, dasselbe Modell einigemal in verschiedenem prachtvollen Dekor. Ein glänzendes Stück Kändlerscher Kunst ist die Reifrockdame mit erhobenem Bukett in der Linken und dem graziös ausgebreiteten Fächer in der Rechten, auch im Dekor meisterhaft (Kat.-Nr. 630, Sammlung Grauer).

Das leidenschaftlich bewegte Harlekinpaar mit dem Harlekinbaby aus der Sammlung Kaulla ist bereits von Berling, Seite 42, abgebildet worden; es



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Deckelterrine mit Untertasse, zirka 1750 (Kat.-Nr. 87)

ist eines der charakteristischesten Werke Kändlers. Sehr fein in Modellierung und Dekor ist auch der ruhig dastehende Offizier in ziegelrot-weißer Uniform und lilafarbener Schärpe (Kat.-Nr. 650, Sammlung Karl Mayer).

Aus verschiedenem Besitz fand sich eine amüsante lange Reihe von Figuren aus der italienischen Komödie zusammen, deren Vorbilder ich in den Stichen zu dem 1730 in Paris erschienenen Buch des Riccoboni „Histoire du Théâtre italien" fand. Nahezu alle der 17 Stiche sind in den Dreißiger- und Vierzigerjahren zu Meißen in Porzellan modelliert worden. Einige davon hat Berling, und zwar Tafel XII, farbig abgebildet, zwei andere folgen hier im Stich und der Meißener Nachbildung. Es sind, wie die Unterschriften melden, der „Pierrot" und der „Narcesin de Malalbergo".

Der Mitte des XVIII. Jahrhunderts gehören die zwei lebhaft bewegten, schwerfällig tanzenden Figuren eines Bauern und einer Bäuerin an (Kat.-Nr. 631/2, Sammlung Grauer).

Die Kunstweise von Acier, dem 1764 aus Paris nach Meißen berufenen Modelleur, zeigt die Figur einer Bäuerin mit Eierkorb im Arm und doppeltgehenkelter Vase am Kopf (Kat.-Nr. 657, Sammlung Grauer).

Über die frühen Höchster Figuren werde ich an anderer Stelle berichten, desgleichen über die von Fürstenberg. Aus der gleichfalls gut vertretenen Frankenthaler Plastik hebe ich die hinreißend schöne sitzende Figur einer vornehmen lesenden Dame hervor, die der allerersten Hannongschen Zeit entstammt und im Katalog abgebildet ist. Die graziöse Ruhe und Intimität dieser Figur stellen sie unter die besten Werke der gesamten deutschen Porzellanplastik. Gleichfalls der Hannongschen Zeit gehört die große „Toilette der Venus" an (Kat.-Nr. 741, Kunstgewerbemuseum Karlsruhe), die besonders durch ihren prachtvollen reichen Dekor fesselt. Das Gewand der frisierenden, stehenden Dienerin trägt einen für die Frankenthaler Frühzeit so charakteristischen Dekor, der ähnlich auch an anderen Figuren dieser Zeit in den Sammlungen Wurz-Mannheim und List-Magdeburg wiederkehrt. Es ist ein schokoladefarbener Grund mit eisenrotgoldenen Chrysanthemen und blauen Blümchen, beide an grünen Zweigen. Diese „Toilette der Venus" ist noch in verschiedenen Repliken und Varianten erhalten. Am reichsten, mit hinten hochaufgebauter Rocaillelaube und einem den Spiegel der Göttin vor-



Porzellanausstellung in Troppau. Frankenthaler buntbemalte Henkelkanne, zirka 1760 (Kat.-Nr. 188)

haltenden Putto, steht sie im Würzburger Schloß (dasselbe Modell weiß im Frankenthaler Museum); ohne Aufbau, mit und ohne Putto findet man sie im Kunstgewerbemuseum in Berlin, in den Sammlungen Baron Heyl-Worms, Schöller-Berlin, Lauer-Mannheim u. a. a. O. Das Sujet ist einem französischen Stich entnommen und die Gruppe war offenbar sehr beliebt, denn sie wurde auch in der Ludwigsburger Manufaktur kopiert.

Ein Meisterwerk feiner graziöser Modellierung und Malerei ist die birnförmige Henkelkanne des Fürsten Lichnowsky (Kat.-Nr. 188), mit bunter umgehender Flußlandschaft und exotischen Vögeln am Ufer und auf Zweigen. Sie trägt noch die Löwenmarke der Hannong-Zeit und ein Malermonogramm A P.

Dank einer größeren Anzahl bereitwilligst überlassener italienischer Porzellane waren auf der Troppauer Ausstellung sämtliche größeren italienischen Manufakturen durch charakteristische Stücke vertreten, die es durch Vergleichung mit den in italienischen Sammlungen allerdings (mit Ausnahme von Turin und Florenz) verhältnismäßig recht spärlich vertretenen Porzellanen ermöglichten, die Haupttypen der bisher so wenig gekannten und oft durcheinandergeworfenen italienischen Manufakturen festzulegen. Der Blütezeit der Fabrik zu Capo di Monte gehört das brillante Frühstückservice des Fürsten Liechtenstein an, mit bunten mythologischen Reliefs, aus dem wir die Schwenkschale abbilden (Kat.-Nr. 339).

Sowohl Sèvres als die zahlreichen kleinen Pariser Manufakturen um die Wende des Jahrhunderts waren durch charakteristische Stücke vertreten. Das reichste und prächtigste derselben, aus dem Jahre 1757, war die Vase (forme dite Potpourri) mit apfelgrünem Fond, reich durchbrochenem Gitterwerk und bunten Blumenbuketten, bemalt mit bunten Putten in Wolken in ausgesparten Feldern, nach Boucher, sowie mit radierten goldenen Blumenranken (Kat.-Nr. 370, Fürst Johann Liechtenstein). Dasselbe Modell, in Rose Dubarry, besitzt die Königin von England; es ist bei Garnier, Tafel XIX, und bei Chaffers, Keramic gallery, abgebildet. Die Vase ist als Mittelstück einer Kamingarnitur zu denken, flankiert von zwei Girandolen in Vasenform mit zwei über dem Henkel unter der Mündung ausladenden Elefantenköpfen, deren Rüssel in zwei Dillen auslaufen.

Die sogenannten Hausmaler (als Überdekorateure bezeichnete man sie früher und „Winkelmaler“ nennen sie recht bezeichnend die über diese Konkurrenz sich beschwerenden Akten der Wiener Porzellanfabrik) konnte man



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Reifrockdame, bunt bemalt, zirka 1745 (Kat.-Nr. 630)

in den verschiedenen Typen auf der Troppauer Ausstellung studieren. Das Hauptwerk dieser Abteilung waren fünf bezeichnete und außerordentlich fein und reich bemalte Bottengruber-Tassen mit Planetenbildern.

Dank der großen Liebenswürdigkeit des Herrn L. Cahn-Speyer in Wien sowie anderer Sammler konnten auch die Porzellan-„Galanterien" in reicher Vielseitigkeit gezeigt werden. Aus der Flaconsammlung Cahn-Speyer waren gegen zwanzig Stück ausgewählt, reizende Werke von Meißen, Wien, Chelsea, Fürstenberg, Höchst, Nymphenburg u. s. w. Besonders die vier Altwiener Flacons aus der vorkaiserlichen Zeit, mit Chinoiserien, jagenden Putten und Trachtenfiguren sowie ein frühes venezianisches Flacon mit venezianischen Trachtenfiguren sind von ebenso großer dekorativer Feinheit als Seltenheit. Die graziöse Kunst Melchiors zeigte ein Höchster Flacon in Gestalt eines an einem Baumstamm sitzenden Mädchens. Aus den Besteckgriffen hebe ich zwei Meißener Messergriffe mit kleinen superb gemalten Watteau- und Jagdszenen hervor, die dem Fürsten Johann Liechtenstein gehören. Stockgriffe, Pfeifenköpfe und Dosen lieh besonders die Sammlung Grauer, darunter einen brillant modellierten Nymphenburger Pfeifenkopf in Form eines karikierten Manneskopfes, aus der Hand des großen unbekannten Nymphenburger Modelleurs, der nach Otto von Falke mit Bastelli identisch ist.

Ludwigsburger Ursprungs sind 87 einzelne, naturalistisch modellierte und bemalte Porzellanblumen (Sammlung Grauer), Tulpen, Nelken, Rosen, Türkenbunde etc., duftige und zarte Meisterwerke der Bossierkunst. Sie haben eine pikante Geschichte, denn sie gehören zu jenen Blumen, die 1763 Herzog Karl Eugen von Württemberg in seiner Manufaktur bestellte, um sie bei seiner Geburtstagsfeier den anwesenden Damen seines Hofes zu überreichen.

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Die Ausstellung der Berliner Sezession, die Ende April in dem neuen Hause am Kurfürstendamm eröffnet wurde, ist durch die reiche Mischung verschiedenfältigster Temperamente und Physiognomien ungemein anregend und wertvoll auch dadurch, daß sie Werke und Persönlichkeiten, die in solcher Auslese nicht bequem zugänglich sind und der größeren Öffentlichkeit kaum bekannt sein dürften, hier vorführt.



Porzellanausstellung in Troppau.
Meißener Figur einer tanzenden Bäuerin, zirka 1750 (Kat.-Nr. 632)

So stellt sich übersichtlich eine jungfranzösische Malergruppe dar, deren Wesen delikate und raffinierte Geschmackskultur ist. Dekorative Naturen sind es und den feinsten Reiz von ihnen wirkt M. Vuillard.

Von ihm sieht man sechs Wandfüllungen, Panneaux in schmalem Langformat und breitlaufende Friese. Sie gehören dem Fürsten Bibesco in Paris und von ihnen geht ein koloristischer Zauber aus, der nicht leicht zu beschreiben ist.

Dem Stoff nach sind es Darstellungen von Gärten an weißen Hausmauern und Interieuren mit blumenbestandenen Tischen. Die figürliche Staffage ist dabei nicht vermieden, aber all das Stoffliche ist mit freispielender, ihrer Grazie sicheren Hand in farbige und ornamentale Werte aufgelöst.

Die Lang-Panneaux haben einen hellflimmernden Ton, wie von Silberstaub auf Schmetterlingsflügeln. Man weiß, wie die Japaner Goldpuder für die Flächen der Paravents verwenden und damit schimmrigen Duft hervorzaubern, ähnlich wirkt diese Tönung und durch das Kühl-Silbrige noch exquisiter. Darin spielen nun gesprenkelt und gestäubt die hellgrünen Linien des Gezweiges, die Kurven der Parkwege, die pikant geschnittenen Konturen der Menschen in einem Zusammenklang voll bestrickender und unerhörter Harmonie.

Leichter zu beschreiben als diese ungewöhnlichen Etuden sind die Friese. Bei ihnen liegen die anschauungsweckenden Vergleiche näher. Sie erinnern an die satten goldbraunen Töne bemalten vergoldeten Leders, und die Chrysanthementuffs, die rostrot und schneeigweiß in diesem dunkelweichen Grunde schwimmen, lassen an den flüssigen Schmelz japanischer Lackarbeiten denken.

Pierre Bonnards dekoratives Temperament hat nicht diese Opaleszenz der koloristischen Phantasie, es sucht die noble Monotonie, die Distinktion von Ton in Ton. Ein stumpfes Grün liebt er. Auch er machte Wandfüllungen. Sie zeigen dieses Grün als Grundton der Fläche und darin eingezeichnet sind Gartenszenen. Auch sie natürlich unstofflich. Eine ornamentale Gartenkunst ist das, in der die Pflanzenbeete und das Baumgezweig in nur angedeuteten, wie mit der Graviernadel gezogenen hellen Linien in dem grünen Grund sich spielend verlieren.

Ein dritter, Maurice Denis, hat ausgeprägte formale Interessen und er neigt zu den dekorativen Herbheiten der Primitiven. Seine Anbetung und Christus mit den heiligen drei Königen zeigen diese hieratische Handschrift. Sein Bild des Frühlings mit den streng ornamental verästeten Zweigen in Grün und Rosa wirkt wie der Entwurf zu einem sakralen Fenster und die Weinlaube ist wie ein Kultusbild zu einem Tempel festlich hoher Lebensfreude in ihrem gelben, leuchtenden, aber gar nicht naturalistischen, sondern feierlich abgedämpften Sonnenlicht, in dem nackte Menschen unter den Rebenstöcken wandeln. An Peter Behrensche Ideen und Stephan Georges Jahr der Seele denkt man vor diesen Bildern.

Viel wertvoller aber als diese artistisch dekorative Anregung ist die hier gebotene Begegnung mit einer erlesenen und charakteristisch vielfältigen Auswahl aus dem Werk des verstorbenen holländischen Malers Evenepoels. Sein bekanntes Bild, der schwarzbärtige Spanier im langen Mantel, frappant in eine Pariser Straße hineingestellt, das auf der Pariser Ausstellung von 1900 die Kenner reizte, ist hier nicht. Dafür fesseln aber



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Figur eines tanzenden Bauers, zirka 1750 (Kat.-Nr. 631)

viele andere Stücke und zeigen einen seltenen Reichtum des Anschauens und der wechselnden charakteristischen Mittel.

Das lange, schmale, lebensgroße Damenporträt mit dem delikaten, streifigen, mattblauen Kleid auf einem Ledertapetenhintergrund hat raffinierten Geschmack und es ist dabei nicht nur dekorativ, sondern in der Zeichnung des Kopfes wesenhaft und ausdruckstark.

Frappanten Griff zeigen die Pariser Ausschnitte, die Cafészenen mit ihrem fabelhaft gebannten Rhythmus der Menschen und den leidenschaftlich empfundenen Farben- und Lichtstimmungen des Raumes mit den Lampen, den Wolken des Tabakrauches, dem Bunt der Damenkostüme, dem Schwarz der Herrenanzüge und dem Weiß der Kellnerdress. Luminöse Effekte von phosphoreszierendem Schimmer leuchten über dem Folies-Bergère-Bild.

Ganz anderer Art wieder ist sein Negertanz. Der wirkt als eine originelle Komposition breitgestrichener Flächen. Brandig, gelbe Sand- und Steinmauern-Atmosphäre, darin das Grau der sackartigen Gewänder, daraus auftauchend die schwarzen Vitzli-putzli-Masken der Neger.

Und ähnlich, aber buntscheckiger ist die kaleidoskopische Impression eines Marktgewühls.

Finessen koloristischer Feinschmeckerei sind schließlich die Stilleben. Die Teekannen, die Atelierecke haben einen gern in körniges Gelb verklingenden Schmelz der Nuancen, daß man an die farbige Haut edler Poterien erinnert wird.

Gegen diese Kunst treten die anderen belgischen Bilder dieser Ausstellung weit zurück. Die roten Kartoffelschälerinnen Frederics, an sich vielleicht als Farbeneffekte flott und frisch, wirken hier, in dieser abgetönten Nachbarschaft, scharf und grell. Eugen Laermanns „Bauern“ machen einen geklügelten Kompositionseindruck und Emile Claus' Lemonnier-Porträt hat etwas Glattes, Konventionelles.

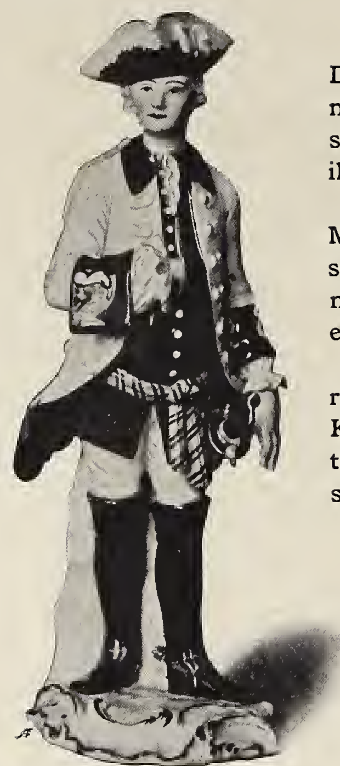
Ein Reich für sich zum Ausleben ward den Neu-Impressionisten zugewiesen.

Im lichten Saal funkelt es nun von den die Wände bedeckenden getupften, punktierten Bildpaletten.

Das war eigentlich kein guter Gedanke, diese Gruppe so in geschlossener Front vorzuführen. Einmal hat es etwas Pedantisches, etwas von Tendenz-Demonstration, die dem freien unschematischen Wesen der Sezession gar nicht entspricht. Zweitens aber, und das ist der viel schwerere Einwand, ist diese Art der Vorführung der Pointillierart durchaus ungünstig.

Die Wirkung der Bilder in solcher Technik besteht bekanntlich darin, daß die in reiner unvermischter Farbe auf die Leinwand gesetzten Punkte durch das Auge des Betrachters in einem optischen Prozeß zum koloristischen Ensemble vereinigt werden und in der richtigen Distanz allerdings eine große Leuchtkraft erhalten.

In einem solchen Kreuzfeuer der verschiedensten Points-Feuerwerke, die hier das Sehorgan treffen, gibt es aber nur Verwirrung und auch das gutwilligste Auge hat schließlich nur ein fatales Flimmergefühl statt des reinen Eindrucks, den vielleicht ein gut gehängtes Einzelbild in dieser Technik machen könnte. Die Genossen stehen sich hier drangvoll selbst im Wege und statt auf den lebendigen kommt man auf den toten Punkt.



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Offizier, bunt bemalt, zirka 1750 (Kat.-Nr. 650)

Für den Genießer ist in diesem Saal nicht viel zu erbeuten. Der Chronist freilich wird nicht so schnell ermüden und, da sich nun einmal die Gelegenheit bietet, wird er sie benutzen, die verschiedenen Temperamente in dieser Gattung zu beobachten und ihre Differenzierung sich zu erklären.

Theo van Rysselberghe, der belgische Führer der Gruppe, ist Meister und Vorbild dieses koloristischen Pizzicato. Seine Akte, seine Landschaften, die Meeresfelsen erreichen in der Punktiermanier aus ihren farbigen Konfettikügelchen gleichen Points die erstrebte Wirkung voll.

Edmond Groß' Ausdrucksmittel sind mehr pailletenartige gelb, rot und blau schillernde Ovalplättchen. Er bringt damit venezianische Kanalszenen suggestiv zur Erscheinung. Wie er in das bunt geblätterte, geschuppte Wellen-Auf und -Ab die schmale Gondel tauchend schneiden läßt, das weckt Illusion.

Signac in seinen Küsten- und Meerimpressionen — er belauscht die magischen Frühstunden von Antibes — ist nervösspritzig, seine Farbenkompositionen erscheinen wie gesiebt.

Und im Gegensatz dazu steht L. Valtat, der mit stark pastosen Tupfen breit-wuchtig hinstreicht, fast mehr modelliert als malt und damit energische Anschauung weckt.

Paul Baum mit Kanallandschaften und herbstlichen Stimmungen und Kurt Herrmann mit exquisiten Blumen- und Fruchtstücken, Balsaminen, roten Astern, Trauben und Äpfeln, vertreten von Deutschen diese malerische Experimental-Psycho-Physik. Sucht man weiter nach den Curiosités der Ausstellung, so wird man bei Gauguin verweilen.

Gauguin der Tahitaner, der in Paris lebte, zeigt ähnlich wie der andere exotische Sezessionist, der Javaner Toorop, die Einmischung ethnographischer rasse-ornamentaler Elemente in die moderne impressionistische Handschrift.

Das eine der Gauguinschen Bilder stellt die Geburt Christi dar. In bewußter Primitivität scheint es aus der Vorstellung eines bekehrten Tahitaners gemalt. Ein Reiz liegt in der Farbenstellung, dem blauen Gewand der tahitanischen Maria auf dem orangegelben Lager. Diese Tönung erinnert an exotische Stoffe, an Batiks zum Beispiel.

Die Raumkomposition ist im Stil mittelalterlicher Legendenbilder, mit dem Durchblick links in den Wald, rechts in den Stall, wo das Kind gewartet wird.

Das andere Werk „Martinique" gibt eine tropische Landschaft mit Tieren in einer bewußt kindlichen Art, daß man an die Paradiesgärten primitiver Bilderbibeln denkt. Das alles hat mehr eine Seltenheitsbedeutung als rein künstlerische Qualität.

Sie findet man restlos und bewunderungswürdig auf dieser Ausstellung in den Meisterporträten Max Liebermanns, die unbestritten den allerersten Platz einnehmen.

Menschencharakteristiken ganz verschieden gearteter Erscheinungen sind es. Die eine bannt den Freiherrn von Berger, breitflächig hingestrichen, in umfangreicher blauer Jacke, die Zigarre in der Hand. Die füllige Gestalt in ihrer Seßhaftigkeit und der Lebendigkeit des Mundes, der sprechenden Züge ist eindrucksvoll in Fleisch und Geist hier unvergeßlich formuliert. Und daneben so ganz anders die federnden, nervösen, espritvollen Pinselzüge, die den Fürsten Lichnowsky umschreiben. Schräg im Stuhl, mit leicht geneigtem Kopf, sitzt die schmale, vornehme, gestreckte Gestalt, das Gesicht gespannt, mit den Lippen des Causeurs, die Hände lässig ruhend und dabei voll beredten Temperaments lebendig bewegter Geste.

Noch ein drittes Liebermann-Porträt sieht man, den Hamburger Dr. Strebel — wie das Berger-Bildnis ein stolzer Besitz der Hamburger Kunsthalle.

Im Treffen des Wesentlichen ist es nicht minder hervorragend.

Der niederdeutsche Kopf mit den furchigen, wie holzgeschnitzten Zügen charakteristisch hanseatisch, an Schiffertypen erinnernd, spricht uns lebendig an, aber die ersten beiden Bilder interessieren durch ihren menschlichen Inhalt und durch die sprühende Epigrammatik der Formulierung naturgemäß stärker.

Ein weiteres Werk Liebermanns stellt im Motiv für seine Kunst etwas sehr Auffallendes dar. Es gibt die Impression der päpstlichen Segensszene an die Pilger der sixtinischen Kapelle. Den Künstler reizte der fabelhaft malerische Eindruck dieses farbenflackernden Gewimmels, das Durcheinanderfluten der bewegten buntscheckigen Menge, das Wehen der Fahnen und das Gewirr der leidenschaftlichen Armbewegungen, diese turbulente Menschenbrandung, aus der die segnende Gestalt des Papstes ruhevoll emportaucht.

Die Berliner Kunst ist auch sonst gut vertreten.



Porzellanausstellung in Troppau. Frankenthaler Gruppe „Toilette der Venus", zirka 1760 (Kat.-Nr. 741)

Porträte von Qualität gaben Hanke mit seiner interessanten Studie des Schauspielers Schildkraut als Shylock, Reinhold Lepsius mit einem Herrn- und Damenbild von vornehmer Kultur, Sabine Lepsius mit einem Kinderporträt, das in den stumpfgrauen Farben der Luft und dem Weiß des zwischen Blumen spielenden Mädchens sehr distinguiert ist. Verve haben Slevogts Charakteristiken, vor allem der weiße Kürassier in dem tiefen farbig schattierten roten Klubfauteuil. Und fein ist die malerische Auffassung in dem Bild, das Konrad von Kardorff von seinem Vater, dem Parlamentarier, machte. Problematischer, aber entschieden nicht gleichgültig wirkt die Porträtstudie von Leo von König, ein Mädchen. schwarzgrau, in einem Empirestuhl gegen einen Spiegel gesetzt und von einem blauen Bodenteppich abgehoben. In diesem Bild erkennt man viel Ringen um ein Besonderes, man belauscht die künstlerische Mühe eines nicht gewöhnlichen Künstlers, der sich nicht genug tun kann. Glückliche Vollendung zeigt dafür die sehr edle und rassige Wiedergabe — ein wahres Porträt — eines Windhundes vor grauem Hintergrund.

Diese jüngeren Künstler haben einen sehr gewählten Geschmack für die Nuancen, für die Einstimmung der Töne. Das erkennt man daran, daß sie eine große Vorliebe für das Stilleben beweisen, nicht für das materielle farbenstrotzende Stilleben, sondern für das feinfühlige Ensemble aparter Bric-à-Bracs.

Kardorffs stiller Teetisch von leichtem altmodischen Aroma; Breyers Altmeißener Terrine mit sparsamem Blumendekor und Altsilbergerät; die japanische Ecke von Heinrich Hübner auf einen Grundton seidigen Gelbs gestimmt, haben solch bestrickenden Charme.

Leistikow läßt diesmal mit Landschaften in kreidigen und grau verschleierten Atmosphären gleichgültig, seine Liebesinsel ist sehr kühl und neutral; besser das stille Haus hinter den Bäumen des Parks.

Brandenburg und Baluschek bleiben in ihrer Art, ohne Überraschungen zu bereiten. Baluscheck malt seine Vorstadttypen, Vagabunden- und Bettleridyllen, mit scharfem Blick für das Physiognomische und dem illustrativ-anekdotischen Beigeschmack. Es sind immer Szenen, denen man eine Unterschrift im Berliner Argot geben könnte.

Und Brandenburg erzählt weiter etwas redselig seine Phantasieträume: den ,,Weg zum Licht", dargestellt durch ein grüngraues Geschöpf, das sich tastend zwischen





Stiche von Joullain bei Riccoboni, 1730. Vorbilder der Meißener Figuren

starrendem Ästegewirr hindurchwindet; die Augen des Sumpfes, die allzudeutlich wirklich als schillernde Pupillen im Boden schwimmen — Visionen ohne Dämonien und Tiefen sind das.

Anerkennung verdient Heinrich Linde-Walther mit der Sevilla-Zigarettenfabrik voll zuckigem Leben und einem vortrefflichen weiblichen Akt, in der Mischung des Fleischtons mit dem Stumpfgrün des Tuches sehr malerisch gefühlt.

Seine eigene Persönlichkeitsnote betont energisch Lovis Corinth. In der „Jugend des Zeus" schwelgt er fleischfroh in bacchantischer Frühlingswonne, vollnaturstrotzend, und in der Kreuzabnahme lodert dumpf unter erstickten grauen, blutrünstig untermischten Farben das Grausame dieses Temperamentes. Aus Blut und Dunkel quillt Erlösung — dies Zacharias Werner-Wort könnte man unter das Bild setzen.

Nach dieser Berliner Revue noch eine kurze Rundschau über deutsche Gäste.

Hymnisch, hoch und freudig, rein und glücklich gestimmt klingt Ludwig von Hofmanns Kunst aus seinem „dionysischen Zug". Aus grünem Wald herausziehend, voll festlichem Rhythmus seligen Schreitens; der blaue Mantel im Vordergrund gibt schönen Klang.

Eine reiche Übersicht über das Werk Hugo von Habermanns bietet sich dar, die diese kapriziöse Art der Linien-Exentrics in ihrer virtuosen Entwicklung beobachten läßt, eine Galerie der Beauté du Diable. Von Münchener Kunst sieht man noch das humorhaft fabulierende, voll echtem Kindersinn geschaute Tierparadies Oberländers und einige dekorative, aber frostig und hohl wirkende Stucks, eine Amazone und einen liegenden Christus in grünlichen Verwesungstönen auf bleichschillerndem Marmor mit Schrifttafel und ornamentalem Spruchwerk.

Strathmann kommt diesmal mit einem Ornament, das in grün-weiß-roten Perllinien wie mit dem Gravierstichel pointiert, ein Feld unter dem heranziehenden Gewitter darstellen soll. Die dekorative Musterung ist natürlich wichtiger dabei als das Gewitter.

Eine Serie älterer Trübner fesselt — darunter sein Selbstporträt als Einjähriger — anregend als Ausdruck künstlerischer Lebensläufe.



Porzellanausstellung in Troppau. Meißener Figur zirka 1765—1770 (Kat.-Nr. 657). — Meißener Pierrot, zirka 1740. Nach dem Stich von Joullain bei Riccoboni — Meißener Figur des Narcesin aus der italienischen Komödie. Nach dem Stich von Joullain bei Riccoboni, zirka 1740

Die ornamentale Drolerie, den dekorativen Witz, kultiviert Wassily Kandinsky. Seine beiden Bilder „Rosen" und die „Ankunft der Kaufleute" sind in einer bewußten Bilderbogenkoloristik gemalt, sie wirken wie für das Puppentheater eines aus Raffinement Primitiven.

Ein weltmännischer Causeur mit eleganter, leichter Hand und dem Geschmack für Chiffongewoge und Bühnenlicht, für die Magie der Lampionsnächte und der Redouten-Frou-Frous ist Hans Lichtenberger. Seine farbigen Zeichnungen gaukeln einen kecken sprühenden Karneval und sie werden durch die Delikatesse ihrer hauchigen Töne, trotz der bequemen Stoffe, nie banal. Sie hängen im Vestibül der Ausstellung in einer sehr verschieden gearteten Gesellschaft. Benachbart sind ihrem Lebenstaumel die düster trotzige Gewalt Käte Kollwitzescher Radierung aus dem Bauernkrieg, voll schwerer Not, die leidenschaftlich drangvollen Farbenkonvulsionen aufschreiender Munch-Porträte, die archaisierenden Plastiken des Dänen Willumsen.

Von ihm sieht man im Vorgarten der Ausstellung, im Freien stehend, ein Grabdenkmal seiner Eltern. Auf einem Postament die Büsten, ganz einfach, aber mit einem so zwingenden strengen Ernst, daß man Todesschweigen und tieflastende Ewigkeitsruhe empfindet.

Die anderen Skulpturen sind Teile eines großen Reliefs: die Schwäche, der Krieg, die Reflexion. Sie haben etwas Cyklopisches, Erstarrtes, sie wirken wie Glieder einer Architektur barbarischer Riesenzeiten. Man gewinnt keinen nahen Zusammenhang zu ihnen, man möchte ihnen eher aus den Wege gehen, aber Charakter haben sie.

Von anderen Bildhauerwerken verdienen Erwähnung die seltsam fetischartige Mädchenfigur aus Holz von A. Maillot, gleichfalls archaisch; das eigen gestaltete Silberkruzifix von Taschner und seine Kinderbüste auf dem Sockel mit den Vogelvignetten; die Kater-Kleinplastiken von August Kraus, die Plaketten von Hugo Kaufmann; die Marmor-Phantasie von Fritz Klimt und schließlich eine verkleinerte Nachbildung des imperatorischen Kaiser Friedrich-Denkmals für Bremen von Tuaillon, das uns in Originalgröße dann im anderen



Zimmer-Aquarium. Entworfen von Hans Prutscher, modelliert von H. v. Zwickle, ausgeführt von A. M. Beschorner

Lager, im Moabiter „Glaspalast" begegnen wird. Noch einige Worte über die letzten Darbietungen der Salons. Wertvolle und nachhaltige Eindrücke hinterließ eine Skulpturen-Ausstellung bei Casper. Ihr Schöpfer ist der junge, in Paris lebende, russische Bildhauer Aronson, der im vorigen Jahre in Lüttich die große goldene Medaille errang. Man kann vor diesen Plastiken an Rodin denken. Aber wollte man den Unterschied formulieren, so wäre zu sagen, daß die Gestalten Rodins aus dem Fels sich losringen, während hier ein weicheres Sichlösen, gewissermaßen ein Sichlosträumen zu fühlen ist.

Der schlafende Mädchenkopf, die verschwebenden Nymphen, die Umarmung — berceau d'amour — zeigen das. Dieser Künstler hat aber keine einseitige Physiognomie.

Großzügig ist sein Beethoven- und sein Tolstoi-Kopf, der erstere für das Beethoven-Haus in Bonn. Wuchtig packend die holzgeschnitzte schlesische alte Frau. Und diese immer das Wesen ausschöpfende Hand merkt man auch in den dekorativen Plastiken des römischen Knaben, der Bretonin, der Marseillerin und der „Arlesienne". Rhythmische Anmut und lebendigste Form haben die Brunnenfiguren, die Statuette des badenden Knaben und die Studie der Durstenden. Reifen Schmucksinn bei epigrammatischer Präzision verraten auch die Aronsonschen Plaketten. Eine gut stimmende malerische Gesellschaft gibt dazu die Kunst des jungen Pariser Impressionisten Picabia. In seiner Pointilliertechnik verklingen delikat die Stimmungen brauner Zweige in gelbem Licht über roten Dächern.

Eine ähnliche Technik zeigt die letzte Handschrift Paul Hönigers. Besonders gelungen sind die Eindrücke aus Berliner Luft: der Potsdamer Platz in der Wintersonne, Friedrichsbrücke im Schnee, die winterlich grau umnebelte Museumsinsel.

Bei Gurlitt war außer dieser jüngeren Höniger-Ernte eine Walter Crane-Kollektion ausgestellt. Cranes dekorative Regie erweist sich am glücklichsten, wenn er sich auf die matten Gobelintöne beschränkt, wie in der Geburt der Venus, oder wenn er bewußt Bild und angewandte Kunst zu einer Einheit komponiert, wie bei dem Tempera-Triptychon „Dornröschen", das als ein Flügelaltar angelegt und auf den Außendecken mit verzweigter Baumornamentik geschmückt ist. Will aber Crane rein malerisch sein, so rückt er uns fern. Der Friedensengel, die Jahreszeiten, die Parzen haben in ihren harten, manchmal knallbunten Farben etwas schwer Erträgliches. Auch scheint die Allegorie der schäumenden Wellen als Nymphen, der wehenden Wolken als Walküren zu deutlich und breit vorgetragen.

Die Polarreise in Bildern, die Alexander Berissoff bei Keller und Reiner produzierte, hatte in ihrer Fixierung gefahrvoller Situationen, entlegener Eisstätten am Ende der Welt, mehr ethnographisches als künstlerisches Interesse und sie erweckt mehr Bewunderung für die Kühnheit des Forschungsreisenden als für das Können des Malers.

Eine wertvolle bereichernde Begegnung vermittelte schließlich noch die Ausstellung der Werke von Oskar und Cäcilie Graf bei Gurlitt.



Hubertus-Kamin. Entworfen von Hans Prutscher, modelliert von H. v. Zwickle, in Kupfer getrieben von A. M. Beschorner

Vor allem die Radierungen sind aus starkem Naturgefühl und einem tiefen, phantasievollen Erleben empfangen. Wie die Gestalten aus dem Boden wachsen und Architekturen ihren Rhythmus im Gelände entfalten, vor allem in den originell geschauten Profilen alter Städte, das hat etwas Beseeltes, eine so intensive Einfühlung in das heimliche Wesen der Dinge, daß es den Betrachter bannend in Mitschwingung versetzt. Felix Poppenberg

ARBEITEN VON HANS PRUTSCHER UND HUBERT VON ZWICKLE. Auf der österreichischen Ausstellung in London haben zwei Wiener Künstler, Architekt Hans Prutscher und Maler Hubert von Zwickle, die sich mit der Wiener Firma A. M. Beschorner verbanden, einige sehr interessante Arbeiten ausgestellt, von denen wir zwei in Abbildungen bringen. Ein Prunkkamin für einen Saal in einem Jagdschloß, bei dem die alte Hubertus-Sage als Vorwurf für die dekorative Ausgestaltung diente. Die Gruppe des knienden heiligen Hubertus vor dem das Kreuz tragenden Hirschen und die Bären an den Pfeilern sind von Zwickle modelliert, die Anordnung des Ganzen und die Ornamente vom Architekten Prutscher. Originell sind besonders die in Kupfer getriebenen dekorativen Streifen mit Vögeln, die, stark stilisiert, in Pflanzenornamente übergehen, sowie das reizende Bandornament über der Heizung des Kamins. Es erinnert diese Art der Dekoration in manchem an alte irisch-angelsächsische Motive.

Rein konstruktiv entstanden ist das von Prutscher entworfene Zimmeraquarium. Da das Aquarium vorzüglich für Meertiere bestimmt ist, das Meerwasser aber das Eisen

angreifen würde, müssen die Glasplatten in den Ecken genau aneinandergeschliffen sein und die Eisenbänder fassen von außen diese Glasplatten und halten sie zusammen. Diese Konstruktion sieht man deutlich an der Art, wie die Eisenbänder zusammengenietet sind. In gleicher Weise ist dann der Ständer angefertigt. Durch eine besondere Vorrichtung wird Luft in einem Behälter komprimiert und dann durch ein Ventil in das Aquarium geleitet, so daß infolge der Luftzufuhr das Wasser niemals gewechselt zu werden braucht. Man ist daher in der Lage, in diesem Aquarium die schönsten Seetiere, die ja durch ihre leuchtenden, ungeheuer feinen Farbenwirkungen von höchstem Reize sind und in verschiedenen Beleuchtungen und bei der Bewegung immer neue Farbenspiele erzeugen, täglich bewundern zu können, ohne daß damit eine besondere Mühe verbunden wäre.

An den Ecken hat Maler Zwickle kleine Fischköpfe modelliert und unten in Relief getrieben einen beutesuchenden Fischreiher angebracht. Eine schon durch die Art des Entstehens der Form aus der Notwendigkeit außerordentlich befriedigende Arbeit.

A. Schestag.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

AUSSTELLUNG DER KUNSTGEWERBESCHULE. Die diesjährige Ausstellung der Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule findet vom 10. bis inklusive 24. Juni in den Räumen des Österreichischen Museums statt.

In 34 Abteilungen gegliedert, umfaßt sie im Parterre den Säulenhof und im ersten Stockwerk die Galerie, alle Ausstellungsräume, den Sitzungssaal sowie einen Teil des Vortragssaales.

Alle Abteilungen des vorbereitenden Unterrichtes, dann die Hilfsdisziplinen mit Übungsfächern, ferner alle Fachschulen, Spezialateliers und -Kurse sind teils durch Entwürfe der Schüler, teils durch ausgeführte Gegenstände vertreten.

Wir werden über die Ausstellung im nächsten Hefte ausführlich berichten.

JAHRESBERICHT DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS. Der kürzlich erschienene Jahresbericht des Österreichischen Museums konstatiert zunächst die im Laufe des Berichtsjahres erfolgten Veränderungen im Kuratorium, vor allem die Enthebung Seiner Exzellenz des Freiherrn von Gautsch von der Funktion eines Präsidenten des Kuratoriums des Österreichischen Museums mittelst Allerhöchsten Handschreibens Seiner k. und k. Apostolischen Majestät vom 6. Jänner 1905 und die gleichzeitig erfolgte Ernennung Seiner Exzellenz des Grafen Schönborn zum Präsidenten des Kuratoriums. Sodann werden die ausgeschiedenen und die neu ernannten Mitglieder dieser Körperschaft aufgezählt und des am 19. Juni erfolgten Ablebens des k. k. ordentlichen Professors an der Wiener Universität Dr. Alois Riegl gedacht.

Auf die weiteren, die Mitglieder des Kuratoriums betreffenden Nachrichten folgt die Aufzählung der innerhalb der Beamtenschaft des Österreichischen Museums und des Professorenkollegiums der Kunstgewerbeschule erfolgten Personalveränderungen.

Hierauf werden die bemerkenswerten Ankäufe älterer Kunstwerke hervorgehoben:

Eine Reihe holländischer Möbel; dalmatinische, Altwiener und französische Silberarbeiten; eine Reihe von Porzellanen, darunter namentlich zahlreiche Altwiener Porzellane; mehrere Ornate aus Brokaten des XVIII. Jahrhunderts; zahlreiche ältere Wiener und Egerländer Stickereien; eine große Zahl älterer dalmatinischer und slowakischer Stickereien und Arbeiten aus Ostgalizien und aus der Bukowina; eine große Anzahl alter japanischer Stoffmuster aus der Sammlung des Japanforschers und Geographen Freiherrn von Siebold.

Der Bericht geht sodann auf die Ausstellungen im Museum über und erwähnt zunächst die Ausstellung älterer japanischer Kunstwerke, die vom 7. Jänner bis 26. März währte

und von 28.571 Personen besucht war. Am Montag, den 17. April, fand die Eröffnung der ersten Serie der vom k. k. Österreichischen Museum veranstalteten österreichischen Hausindustrieausstellung statt, welche Spitzen und Weißstickereien älterer und neuerer Erzeugung umfaßte. Die Ausstellung, welche bis 31. Juli dauerte, war von 17.933 Personen besucht. Am 11. Mai wurde die Schiller-Ausstellung eröffnet. Diese Ausstellung, welche am 2. Juli geschlossen wurde, war von 11.917 Personen besucht. In der Zeit vom 12. bis 31. Juli fand eine Ausstellung von Konkurrenzarbeiten von den Schülern der k. k. kunstgewerblichen Fachschulen Österreichs statt. Vom 12. bis 31. Juli waren die Schiller-Konkurrenzarbeiten für die Gußplakette der Österreichischen Gesellschaft zur Förderung der Medaillenkunst und Kleinplastik ausgestellt. Am 9. November wurde die Ausstellung kunstgewerblicher Hausindustrie und Volkskunst eröffnet, die bis 31. Dezember 1905 von 28.436 Personen besucht wurde.

Das Museum wurde in dem Berichtsjahre von Ihren k. u. k. Hoheiten den Herren Erzherzogen Franz Ferdinand und Karl Franz Joseph, den Frauen Erzherzoginnen Maria Josefa, Maria Theresia, Isabella, Marie Valerie, Maria Theresia, Alice, Margareta, Agnes und Maria Annunziata sowie von Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Sophie Hohenberg wiederholt besucht.

Die Büchersammlung wurde im Jahre 1905 um 231 Werke — ungerechnet die Fortsetzungen der Zeitschriften und zahlreichen Lieferungswerke — vermehrt. Ihr Bestand belief sich im Jänner 1906 auf 13.976 Nummern. Hievon entfallen 26 auf Geschenke, 205 auf Ankäufe. Die Zahl der Bibliotheksbesucher betrug im Jahre 1905 16.644, und zwar 13.040 in den Tagesstunden und 3604 in den Abendstunden. Die Verleihungen von Büchern und Vorlagen nach auswärts, an Schulen, Kunstgewerbetreibende und Private in Wien und in den Kronländern erreichten die Höhe von 1626 Posten.

Die Kunstblättersammlung wurde im Jahre 1905 um 722 Blätter vermehrt, darunter 516 japanische Farbenholzschnitte aus dem XVIII. und dem Anfang des XIX. Jahrhunderts.

In der Zeit vom 23. Jänner bis 10. März 1905 wurden vier Vortragszyklen und ein Einzelvortrag veranstaltet, ferner im Laufe der Monate Jänner, Februar und März an Sonntagnachmittagen zwei volkstümliche Museumskurse.

ÜBER DIE BATIKTECHNIK. Am 18. Mai hielt Frau Agathe Wegerif-Gravestein aus Apeldoorn (Holland) im Österreichischen Museum einen sehr interessanten Vortrag über die geschichtliche Entwicklung, die Technik und die neuere Anwendung des Batikverfahrens. Dieser Vortrag diente zugleich als Einleitung für eine Ausstellung hauptsächlich von der genannten Dame selbst angefertigter Arbeiten, die dann für einige Wochen im Museum ausgestellt blieben.

Bekanntlich besteht das Batikverfahren darin, daß man auf Stoffen Muster oder Gründe von Mustern mit flüssigem (aus einer Art Pfeife rinnendem) Wachs abdeckt und die Stoffe dann in Farbe taucht oder mit Farbe übergießt. Wenn man das Wachs nachträglich durch heißes Wasser oder sonstwie entfernt, bleiben die früher gedeckten Stellen als ungefärbte ausgespart; es entstehen so sehr kräftige und doch weich umrissene Töne, auch erhält der Grund durch das unvermeidliche Springen des Wachses eine eigentümliche marmorartige Äderung, die bei geschickter Ausnützung in hohem Grade zur Belebung der Arbeiten beitragen kann.

Dieses Verfahren ist in Ostindien und auf den heute unter holländischer Herrschaft stehenden Inseln Hinterindiens, vor allem auf Java, seit uralten Zeiten heimisch; einige Ausstellungsstücke, die das Museum selbst beistellen konnte, zeigten, daß es sogar bis mindestens in die spätantike Zeit zurückreicht. Seit etwa zehn Jahren wird diese Technik nun auch in Europa, zunächst in Holland, und zwar insbesondere in einer von der genannten Dame geleiteten Anstalt zu Apeldoorn ausgeübt.

Das Museum konnte auch Arbeiten dieses Unternehmens, die bereits vor fünf bis sechs Jahren erworben worden waren, und einige ausgezeichnete indische Original-

arbeiten ausstellen, so daß man einen Überblick über die gesamte Entwicklung dieses Zweiges der Kunst erhalten konnte. Die neueren Erzeugnisse sind zumeist in jener kräftigen neueren holländischen Art ausgeführt, als deren Hauptvertreter man das Ehepaar Wegerif schon auf der Turiner Ausstellung des Jahres 1902 kennen lernen konnte. Besonderen Beifall fand die satte und harmonische Farbengebung der meist auf kurzgeschorenem Samte ausgeführten Arbeiten, die als Vorhänge, Kissen und ähnliches jedenfalls gute Verwendung in einheitlich zu schmückenden Räumen finden können.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Mai von 4714, die Bibliothek von 1187 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Art Handiwork and Manufacture. (The Art Journal, Mai.)

BRAND, B. Baudenkmäler, Bischöfe und Landesherren, Künstler und Wappen, welche für die Bau- und Kunstgeschichte Würzburgs besonders in Betracht kommen. 42 S. mit Abb. 8°. Würzburg, Selbstverlag. Mk. —.50.

BRÖCKER, P. Das Wesen der Gewerbekunst. (Kunst und Handwerk, 1906, 8.)

BÜRKNER, R. Kunstpflege in Haus und Heimat. (Aus Natur und Geisteswelt, 77.) Leipzig, B. G. Teubner. Mk. 1.—.

Elsässische Kleinkunst vergangener Jahrhunderte. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, Febr.-März.)

HELLMUTH, L. Neue Ornamente für die Industrie und das Kunstgewerbe. Für Fach- und gewerbliche Fortbildungsschulen. 30 Taf. Qu. Lex.-8°. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 7.50.

HEMMING, Karl. Kunstgewerbliche Zeitfragen und unsere Wohnungen, ein populärer Vortrag. 20 S. 8°. Düsseldorf, F. Wolfrum. Mk. —.50.

JURKOVIČ, D. Slowakische Volksarbeiten, Volksbauten, Interieurs und Handarbeiten. 1. Lieferung, 10 Taf. mit 4. S. Text, Gr. 4°. Wien, A. Schroll & Co. Mk. 6.—.

KLOPFER P. Die deutsche Bürgerwohnung. Winke und Wege für die, welche noch kein Eigenheim haben .VII, 141 S. mit 13 Taf. Kl. 8°. Freiburg i. B., P. Waetzel. Mk. 1.60.

LASSER, Otto Baron. Über dekorative Werte. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

LEJER, A. Denkschrift über die Entwicklung und Ausgestaltung des gewerblichen Fortbildungsschulwesens in Preußen. 30 S. Gr. 8°. Hamm, Baer & Thiemann. Mk. —.50.

OSTERRIETH, A. Das Werk der angewandten Kunst als Gegenstand des Urheberrechts. (Kunstgewerbeblatt, April.)

PETERSEN, E. Zu Meisterwerken der Renaissance. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

PUDOR, H. Erziehung zum Kunstgewerbe. Beiträge zu einer geschichtlichen, ästhetischen und technischen Betrachtung des neuzeitlichen Kunstgewerbes. VI, 125 S. mit 22 Taf. Lex.-8°. Berlin, H. Pudor. Mk. 8.—.

QUÉNIBUX, G. Le Dessin et son Enseignement. (L'Art décoratif, April.)

QUINT, H. Das Fachzeichnen an Fortbildungs- und Gewerbeschulen für Tischler. Einführung. 1. Heft. 12 Taf. mit III S. Text. Gr. 8°. Leipzig, G. Schlemminger. Mk. 1.—.

ROSSI, A. L'Art industriel dans les Abruzzes. (Les Arts, 50.)

SANDERSON, T. J. Cobden. The Arts and Crafts Movement. 8° p. 40. London, Hammersmith. 2 s. 6 d.

STARKE, M. Farbenlehre und Farbenharmonie für den Schul- und Selbstunterricht. 25 S. mit 1 Farbentaf. Kl. 8°. Dresden, A. Müller-Fröbelhaus. Mk. —.60.

STATSMANN, K. Zur Geschichte der deutschen Frührenaissance in Straßburg i. E. Mit 77 Textabb., 88 S. 8°. Straßburg, L. Beust. Mk. 7.—.

‚The Studio" Year Book of Decorative Art 1906. (The Studio, 1906.)

VALLANCE, A. Russian Peasant Industries. (The Studio, April.)

WILLOUGHBY, L. The Marquess of Bristol's Collection at Ichworth. (The Connoisseur, April.)

ZIMMER F. Ornamentenquelle. 8 zum Teil farbige Blätter, Fol. Köln, P. Neubner. Mk. 15.—.

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ALTMANN, W. Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit. Mit 208 Abb. im Text und 2 Heliogr. III, 306 S. Lex.-8°. Berlin, Weidmann. Mk. 18.—.

Bauernhaus, Das, in Kroatien. Herausgegeben vom Kroatischen Ingenieur- und Architekten-Verein. (In 5 Lieferungen.) 1. Lieferung: 10 (1 farb.) Taf. Fol. Dresden, G. Kühlmann. Mk. 8.—.

BICKELL, L. Hessische Holzbauten. 50 ausgewählte Taf. Mit III S. Text, Fol. Marburg, N. G. Elwert. Mk. 30.—.

Bildhauer und Stukkateur, Der. Herausgegeben von dem Arbeitgeberverband der vereinigten Bildhauer und Stukkateure Deutschlands. Frankfurt a. M. 1. Jahrgang, 1906. 12 Hefte. 1. und 2. Heft je 10 Taf. 4°. Dresden, Gewerbe - Buchhandlung. Mk. 21.—.

BRAMSON, J. Un Sculpteure tchèque: Bohumil Kafka. (L' Art décoratif, März.)

BROCKHAUS, A. Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abb. XIV, 482 S. Lex.-8°. Leipzig, F. A. Brockhaus. M. 30.—.

COLL, H. Moderne herrschaftliche Landhäuser. 10 Taf. mit Grundrissen und kurzem Text. VII S. mit Fig. Fol. Lübeck, Ch. Coleman. Mk. 6.—.

DARYLL, B. A. A House for an Art Lover. (The Magazine of Fine Arts, Mai.)

Einzelheiten aus Bürgerhäusern und öffentlichen Gebäuden der Stadt Frankfurt an der Oder. Aufgenommen, gezeichnet und teilweise ergänzt durch Schüler der königlichen Baugewerkschule. 1. Serie. 15 Bl. Fol. Frankfurt an der Oder, Waldow. Mk. 5.—.

FISCHER, O. Hauseingänge, Dielen und Vestibule. Entwürfe. 10 Taf. mit Text. 4 S. Fol. Lübeck, Ch. Coleman. M. 6.—.

FORTHUNY, P. Les Transformations du Casino Municipal de Nice. (L'Art décoratif, März.)

GUIBERT, J. L'Hôtel Crillon, Place Louis XV. (Les Arts, 51.)

HEILMEYER, A. Wilhelm Nida-Rümelin. (Kunst und Handwerk, 1906, 6.)

HOERTH, O. Ein Metzer Elfenbein-Bischofsstab. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, Febr.-März.)

HOOPER, Ch. E. The Country House. A Practical Manual of the Planning and Construction of the American Country Home. 8°. p. 354. London, Batsford. 15 s.

JOLY, H. Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Alphabetisch nach Orten herausgegeben. Spanien. 1. Bd. X S. Text und 113 Abb. Gr. 8°. Leipzig, H. F. Koehler. M. 5.—.

Schloß Landsberg an der Ruhr. (Deutsche Bauzeitung, 28.)

LIPPS, Th. Über einfachste Formen der Raumkunst. (Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften.) (S. 401—480 mit 5 Taf.) Lex. 8°. München, G. Franz, M. 3.—.

MACKOWSKY H. Das Opernhaus Friedrichs d. Großen und sein Erbauer G. W. v. Knobelsdorff. (Kunst und Künstler, April-Mai.)

MAUCERI, E. Monumenti di Militello. (L'Arte, Jän.-Febr.)

MEYER, A. F. Constantin Meunier. (Berliner Architekturwelt, IX, 2.)

MOREAU-VAUTHIER. Une Salle de l' Hôtel de la comtesse de Béarn par Dampt. (Art et Décoration, April.)

Neubauten, Prager. Façaden, Details, Haustore, Vestibule. 68 Aufnahmen auf 64 Bl. Lichtdr. III S. Text. Fol. Wien, A. Schroll & Co. M. 40.—.

OHLSEN P. Y. I bassorilievi nei sarcofagi in Roma. (L'Arte, März-April.)

OSTINI, F. v. Der Neubau der „Münchener Neuesten Nachrichten". (Dekorative Kunst, Mai.)

PFLEIDERER, R. Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. 48 Taf. in Lichtdr. und Lithogr., sowie 26 autotyp. Abb. VIII S. und 56 Sp. Fol. Stuttgart, K. Wittwer. M. 40.—.

RANDA F. Die mittelalterliche Baukunst Bautzens. XI, 99 S. mit Abb. u. 6 Taf. Lex.-8°. Görlitz, H. Tzschaschel. M. 4.—.

RÉE, P. J. Richard Riemerschmid. (Dekorative Kunst, April.)

ROSEROT, A. La Statue de „l' Amour" d' Edme Bouchardon. (Gazette des Beaux-Arts, April.)

RUDY, Ch. Modern Spanish Sculpture: Augustin Querol. (The Studio, Mai.)

SCHAEFER, K. Die Güldenkammer des Bremer Rathauses. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

SCHEFFLER. K. Adolf Hildebrandt. (Kunst und Künstler, Mai.)

SCHMITZ, H. Berliner Parkanlagen. (Berliner Architekturwelt, IX, 3.)

SIMON, K. Die Vischerschen Grabplatten in Krakau. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 1.)

— Ein Nachtrag zu den Vischerschen Grabplatten in Krakau. (Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIX, 2.)

SPARROW. W. Sh. The Modern Home. Fol. p. 176. London, Hodder & Stoughton. 5 s.

STOEVING, C, Das Haus „Heimeli" in Luzern. (Dekorative Kunst, Juni.)

WILLRICH, E. Die Anfänge einer neuen Architekturplastik. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

WOLFF, F. Constantin Meuniers „Denkmal der Arbeit". (Deutsche Kunst und Dekoration, April.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BEISSEL, ST. Miniaturen aus Prüm. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 1.)

DRAPER, W. H. The Watts Fresco in Lincoln's Inn. (The Burlington Magazine, April.)

DURRIEU, P. Les „Belles Heures" de Jean de France, Duc de Berry. (Gazette des Beaux-Arts, April.)

ENGEL, Jul. Adolf Menzel als Glasmaler. (Kunst und Künstler, April.)

FINBERG, A. J. The English Water-Colour Painters. Illustr. 8°. p. XXI, 190. London, Duckworth. 2 s.

GÜMBEL, A. Ansbacher Malerlisten des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 2.)

HOLME, Ch. The Royal Institute of Painters in Water Colours. (The Studio, Spec. Numb. Spring 1906.)

JACOBSEN, E. Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIX, 2.)

KAPPERTZ, P. Florale und ornamentale Kompositionen für Flächenverzierung. 12 Lichtdr. Taf. Fol. Leipzig, Gilbers. M. 16.—.

MAYR, K. Fritz Erlers monumentale Malereien. (Kunstgewerbeblatt, April.)

RUSTAFJAELL, R. de. The Earliest known Paintings on Cloth. (The Connoisseur, April.)

SCHMIDKUNZ, H. Intarsien, Applikationen und Mosaiken. (Dekorative Kunst, Mai.)

THOMPSON, H. Y. The Romance of a Book. (The Burlington Magazine, Mai.)

— The most magnificent Book in the World. (The Burlington Magazine, April.)

VENTURI, A. Pietro Cavallini a Napoli. (L'Arte, März-April.)

WAGNER J. Wand und Decke. Eine Auswahl farbiger Entwürfe zur Anregung für Dekorationsmaler. 18 farb. Taf. mit III S. Text. Fol. Düsseldorf, F. Wolfrum. Mk. 25.—.

WOOD, T. M. Modern Flower Painting. (The Studio, April.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

ANDREWS, F. H. Indian Carpets and Rugs. (The Journal of Indian Art, April.)

B. Der Bucheinband in Frankreich. (Archiv für Buchbinderei, März.)

BARGUM, G. Die historische Ausstellung von Bucheinbänden in Kopenhagen. (Archiv für Buchgewerbe, März.)

Bayeux-Tapete, Die. Ein Leitfaden für Besucher des nationalhistorischen Museums im Schloße Frederiksborg. (Von Johs. C. H. R. Steenstrup. Deutsche Übersetzung.) 51 S. 8°. Kopenhagen, Tillge. Mk. 30.—.

Über Bibliotheken und Schriftwesen im klassischen Altertume. (Archiv für Buchbinderei, März.)

CALTHROP, D. C. English Costume. Vol. 1. Early English. 8°. p. 94. London, Black. 7 s. 6 d.

COLE, A. S. Some Phases of Old English Embroidery. (The Art Worker's Quarterly, April.)

DODANTHUN, A. La Fabrication de la dentelle à la main dans le département du Nord. In-8. 19 p. Imprimerie nationale 1906. Extrait du Bulletin des sciènces économiques et sociales du Comité des travaux historiques et sociales du Comité des travaux historiques et scientifiques (année 1904).

DRUITT, H. A Manual of Costume as Illustrated by Monumental Brasses. Illustr. 8°, p. 408. London, De La More Press. 10 s. 6 d.

FARCY, L. de. Usage des tentures de soie et des tapisseries dans les eglises au moyen âge, et notamment à la cathedrale d'Angers. In-8. 14 p. Angers, Germain et Grassin.

FISCHBACH, F. Spitzenornamente. Taf. 1—12: Brüsseler Spitzen, Taf. 13—16: St. Galler Spitzen. 4°. Wiesbaden, Leipzig, Teutonia. Mk. 5.—.

F. M. Tapisseries de Beauvais sur les Cartons de F. Boucher. (Les Arts, 51.)

HOLZ, J. Die Technik des Perser- und Smyrna-Teppichs. Mit 10 Abb. und 7 Lichtdr.-Taf. 32 S. Gr. 8°. Leipzig, Selbstverlag. Mk. 2.—.

MATTHIES, C. Neue Bucheinbände von Paul Kersten. (Dekorative Kunst, Mai.)

Mc CLELLAN, E. Historic Dress, 1607—1800. Illustr. 4° p. 403. London, Lane. 42 s.

PICHA, A. L. Der Smyrna-Teppich. Seine Herkunft, Technik und deren Umgestaltung in Europa. (Aus „Liebhaberkünste".) Mit 3 Entwürfen und 11 Abb. im Text. 20 S. Lex. 8°. Darmstadt, J. Köstler. Mk. 1.—.

PRIDEAUX, S. T. Modern Bookbindings. Illustr. 8° p. X, 131. London, Constable. 10 s. 6 d.

WITTE, F. Albenstickerei des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 1.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

AARLAND, G. Autotypie und Spitzertypie. (Archiv für Buchgewerbe. Bd. 43, 4.)

BIEDERMANN, F. Frh. v. Neue Schriftgießerei-Erzeugnisse im sogenannten Empire- und Biedermeierstil. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Mai.)

CALTHROP, D. C. Robert and Richard Dighton, Portrait Etchers. (The Connoisseur, April.)

COURBOIN, F. L'Eau-Forte. (Art et Décoration, April.)

DAY, L. F. Alphabets Old and New. 2nd ed. revised and enlarged. 8° p. 70 und Plates. London, Batsford. 3 s. 6 d.

DELTEIL, L. Le Peintre-Graveur illustré (XIXe et XXe siècles). T. 1er: J. F. Miller, Th. Rousseau, Jules Dupré, J. Barthold, Jongkind. In-4, 112 p. avec grav. et portraits. Paris.

HAMANN R. Rembrandts Radierungen. VIII, 329 S. mit 137 Abb. und 2 Lichtdr. Taf. Lex.-8°. Berlin, B. Cassirer. Mk. 12.—.

HESSE, Frdr. Die Chromolithographie mit besonderer Berücksichtigung der modernen, auf photographischer Grundlage beruhenden Verfahren und der Technik des Aluminiumdrucks. 2. gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 131 Abbildungen und 20 Beilagen. XVI, 383 S. Lex.-8°. Halle, W. Knapp. Mk. 15.—.

HIND, A. M. The Engravings of Andrea Mantegna, (The Connoisseur, April.)

HOLMES. J. C. The Development of Rembrandt as an Etcher. (The Burlington Magazine, Mai.)

JACKSON, F. N. Silhouettes. (The Connoisseur, Mai.)

LEININGEN-WESTERBURG, K. E. Graf zu. Zum Exlibris-Wettbewerb. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

LINCOLN, W. S. Stamp Notes. (The Connoisseur, April.)

LÜTGENDORFF, W. Der Maler und Radierer Ferd. v. Lütgendorff. 1785—1858. VII, 298 S. mit Bildnis. 8°. Frankfurt a. M. H. Keller. Mk. 8.—.

MENZELS, A. v. Illustrationen zu Kugler, Geschichte Friedrich des Großen. 390 Bilder mit Text von E. Kiesling. 190 Bl. mit 52 S. Text. 4°. Leipzig, H. Mendelssohn. Mk. 36.—.

NEVEUX, P. Armand Rassenfosse. (Art et Décoration, April.)

RIOTOR, L. L'Art à l'Ecole. Nouvelles Pancartes murales. (L'Art décoratif, März.)

SCHLEINITZ, O. v. Die Bibliophilen. Sir Robert Peel. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

SCHREIBER, W. L. Unbekannte Holzschnitte Hans Holbeins. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

STRAUSS, R. John Baskerville, Printer and Artist. (The Magazine of Fine Arts, März.)

WICHERT, Fr. Marcus Behmer. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

VI. GLAS. KERAMIK

Album der Erzeugnisse der ehemaligen Manufaktur Alt-Ludwigsburg. Nebst kunstgeschichtlicher Abhandlung von B. Pfeiffer. Herausgegeben von O. Wanner-Brandt. 131 Lichtdr.-Taf. mit VII, 72 S. Quer-Groß-8°. Stuttgart, O. Wanner-Brandt. Mk. 45.—.

D'AUBERIVE, C. The Fitz-Henry Collection of English Porcelain. (The Magazine of Fine Arts, Mai.)

BALLHEIMER R. Griechische Vasen aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. 55. S. mit Abb. Lex.-8°. Hamburg, Boysen & Maasch. Mk. 3.—.

BEMROSE, W. Longton Hall Porcelain. With Illustr. 4°, p. XXI, 72. London, Bemrose. 42 s.

BINN, W. M. The First Century of English Porcelain. Illustr. 4° p. 268. London, Hunt & Blackett. 42 s.

Créations récentes de la Manufacture nationale de porcelaine de Sèvres. (La Décoration moderne, April.)

Erzeugnisse, Neue Keramische. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

FRANCHET, M. L. [I] und S. L. [II] Lüsterdekoration. (Sprechsaal. 16.)

FRANTZ, H. French Pottery and Porcelain. Illustr. 8°, p. IX, 177. London, Newnes. 7 s. 6 d.

GRAESSE J. G. Th. et F. JAENNICKE. Guide de l'amateur de porcelaine et de Faïences. Collection complète des marques de porcelaines et de faïences connues jusqu'à présent. Fondé par G. 11 éd. augmentée par J. III, 262 S. 8°. Leipzig, R. C. Schmidt & Co. Mk. 8.—.

HEUSER, E. Die römischen Kunsttöpfereien von Rheinzabern. (Allgemeine Zeitung, Beilage 63.)

HOBSON, R. L. Porcelain, Oriental, Continental, and British. 8°. p. 262. London, Constable. 12 s. 6 d.

HODGSON, W. Some Specimens of Chinese Porcelain, Exhibited by Members of the Royal Amateur Art Society. (The Connoisseur, April.)

MEUNIER. L'Etablissement céramique de Lavoye (Meuse). In-8. 15 p. Paris, Imprimerie nationale. Extrait du Bulletin archéologique.

POTTIER, E. La Fabrication des Vases attiques. (L'Art pour tous, 1906, 1 ff.)

RAE, O. M. The Decorative Value of Old China. (The Connoisseur, Mai.)

SIMONIS, M. und R. RIEKE. Elektrische Versuchsöfen der chemisch-technischen Versuchsanstalt bei der königlichen Porzellanmanufaktur Berlin. (Sprechsaal, 14.)

S. L. Das Porzellanzimmer im königlichen Schloß zu Dresden. (Sprechsaal, 20.)

Studienreise, Glastechnische. (Sprechsaal, 18; nach E. P. Pontoppidan in „Den tekniske forenings Tidsskrift".)

WALCHER, R.v. MOLTHEIN, A. Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Österreich ob der Enns und Salzburg bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner. VIII, 121 S. mit 140 Abb. mit 25 Taf. Gr.-4°. Wien, Gilhofer & Ranschburg. Mk. 125.—.

WYLDE, C. H. Early European Porcelain. (The Magazine of Fine Arts, April.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

AVELING, St. English Chairs in Private Collections. (The Magazine of Fine Arts, Mai.)

CLOUSTON, R. S. Eigtheenth-Century Mirrors. (The Burlington Magazine, April.)

A Old Cottage at Boveney, Bucks. (The Magazine of Fine Arts, April.)

FRANKE & RIEGEL. Neuzeitliche Möbel. Ein praktisches Vorlagenwerk mit 20 farb. Taf. Enthält 84 Möbelentwürfe zu modernen Zimmereinrichtungen. 12 S. Text. Lex.-8°. Dresden, C. Heinrich. Mk. 15.—.

— Moderne Schnitzereimotive, enthält auf 20 Taf. 150 Motive zur Ausschmückung von Möbeln und Bauarbeiten. Fol. Dresden, C. Heinrich. Mk. 15.—.

Fremdenzimmer. (Dekorative Kunst, Mai.)

„Georgian England" at Whitechapel. (The Cabinet Maker, 347 ff.)

GRAMONT, G. The Directoire and the First Empire. (The Connoisseur, Mai.)

KÖHLER, C. Die Naturholzarbeit als Volkskunst. 1. Heft. 48 S. mit Abb. 8°. Leipzig, Frankenstein & Wagner. Mk. 1.—.

PAULI, G. H. Vogelers Einrichtung der Güldenkammer im Bremer Rathause. (Dekorative Kunst, Mai.)

PAZAUREK, G. E. Paul Haustein. (Dekorative Kunst, Juni.)

ROUMY. A. The Art of Decoration as applied to Architecture and Furniture. (The Connoisseur, Mai.)

SCHMIDKUNZ, N. Praktische Möbel. (Kunst und Handwerk 1906, 8°.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRITTEN, F. J. Old Englisch Bracket Clocks. (The Magazine of Fine Arts, April.)

ERICKE, Entwürfe für moderne Kunstschlosserarbeiten. 22 Taf. mit 65 Abb. 12 S. 4°. Lübeck, Ch. Coleman. Mk. 6.—.

FORRER, R. Die Schwerter und Schwertknäufe der Sammlung C. v. Schwerzenbach-Bregenz. Mit einer Geschichte von Schwert und Dolch. Mit 60 Lichtdr.-Taf. und 360 Abb. im Text. V, 63 S. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 100.—.

GENUYS, Ch. Les „Ouvrages de Ferronnerie" de Grasset. (Art et Décoration, Mai.)

H. St. Henry van de Veldes. Ornament für schmiedeeiserne Bogenlampenmaste. (Dekorative Kunst, Mai.)

MIGEON, G. Le Collection de M. Paul Garnier. L'Horlogerie et les Montres. (Les Arts. 51.)

POTIER, Otmar, Baron. Die Waffenkammer des Stiftes Kremsmünster. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV. 1.)

ROSE, W. Römisch-germanische Panzerhemden. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 1.)

Schmiedewerk, Das. Ausgeführte moderne Kunstschmiedearbeiten. 1. Serie, 1. Lieferung. 20 Taf. Lichtdr. Fol. Düsseldorf, F. Wolfrum. Mk. 10.—.

WOOD, L. J. The Value of Old Pewter-ware. (The Magazine of Fine Arts, März.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

CALDICOTT, J. W. The Values of Old English Silver and Sheffield Plate. Ed by J. St. Gardner. Illustr. 4°. p. 293. London, Bemrose. 42 s.

Kassette für den Kaiser von Österreich. (Deutsche Kunst und Dekoration, April.)

MITCHELL, H. P. An Altar Cross and Candlesticks said to have been made by Valerio Belli for King Francis I. (The Burlington Magazine, Mai.)

MOFFAT, H. C. Old Oxford Plate. 4°. London, Constable. 84 s.

RIOTOR, L. Concours en Bijoux. (L'Art décoratif, April.)

SCHMIDKUNZ, H. Belgische Tafelkunst. (Kunstgewerbeblatt, April.)

Schmucksachen von Friedrich Adler, München. (Dekorative Kunst, Mai.)

Silberarbeiten von Alexander Fisher. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

TOESCA, P. Il Calamaio di un Calligrafo. Il Cofanetto della Cathedrale di Anagni. (L'Arte, Jän.-Febr.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BASLER, A. Le Medailleur François Roqués. (L'Art décoratif, April.)

BOSSELT, R. Über die Kunst der Medaille. Mit 18 Abb. nach ausgeführten Arbeiten des Verfassers. 39 S. Lex.-8°. Darmstadt, J. Köstler. Mk. 1.50.

DEHIO, G. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. I. Bd. Mitteldeutschland. IX. 300 S. Kl. 8°. Berlin, E. Wasmuth. M. 4.—.

EVE, G. W. Some Heraldic Animals. (The Art Worker's Quarterly, April.)

HABICH, G. Neuere Entwicklung der Medaillenkunst. (Kunst und Handwerk 1906, 7.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BERLIN

DÜLBERG, F. Die deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin 1906. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

— H. W. S. The Centenary Exhibition of German Art at Berlin. (The Burlington Magazine, April.)

— LICHTENBERG, Frh. v. Die deutsche Jahrhundertausstellung in der königl. Nationalgalerie zu Berlin. (Allgemeine Zeitung, Beilage 41.)

— RÉAU, L. L'Exposition Centenale à Berlin. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

— ROSENHAGEN, H. Die XI. Ausstellung der Berliner Sezession. (Die Kunst für Alle, XXI, 18.)

— SCHUBRING, P. Das Kaiser Friedrich-Museum. XII, 407 S. mit 276 Abb. 8°. Stuttgart, Union. Mk. 4.50.

— SCHUR, E. Das Kunstgewerbe auf der großen Berliner Kunstausstellung. (Die Werkkunst, 19.)

BRÜNN

LEISCHING, Jul. Unsere Ausstellung alter Städtebilder. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 1906, 1.)

DRESDEN

Ausstellungszeitung der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung, Dresden 1906. Herausgegeben vom Direktorium. Schriftleiter E. Haenel. 34 Nummern. Nr. 1 16 S. mit Abb. 4°. Dresden, W. Baensch. Mk. 3.50.

— NACHTLICHT, L. Dresden 1906. Einleitendes und Außenarchitektur. (Die Werkkunst, 19.)

— SCHUR, E. Die Textilarbeiten (auf der Dresdener Ausstellung 1906). (Die Werkkunst, 19.)

FRANKFURT A. M.

— TRENKWALD. Internationale Buchbindekunst in Frankfurt a. M. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

— WILLRICH, E. Die Internationale Buchbindekunst-Ausstellung. (Archiv für Kunstgewerbe, 43.)

GROTTAFERRATA

BAUMSTARK, A. Zur ersten Ausstellung für italo-byzantinische Kunst in Grottaferrata. (Röm. Quartalschrift 1905, 4.)

KOPENHAGEN

BARGUM, G. Siehe Gr. IV.

LONDON.

Arts and Crafts Exhibition 1906. (The Art Worker's Quarterly, April.)

— The Arts and Crafts Exhibition. (The Art Journal, März.)

— The Arts and Crafts Exhibition at the Grafton Gallery. (The Studio, Febr.)

— Austria in London. (The Cabinet Maker, 347 ff.)

— DAY, L. F. The Arts and Crafts Exhibition. (The Magazine of Fine Arts, März.)

— WITT, R. C. The Winter Exhibition at the Burlington Fine Arts Club. (The Magazine of Fine Arts, 4.)

LÜBECK

Bau- und Kunstdenkmäler, Die, der freien und Hansastadt Lübeck. II. Bd. XI. 511 S. mit Abb. und Taf. 8°. Lübeck, B. Nöhring, Mk. 12.—.

LÜTTICH

HELBIG, J. Oude Kunst op de Werelat entoonstelling te Luik (Onze Kunst, März.)

— HYMANS, H. L'Exposition de l'Art ancien à Liège. (Gazette des Beaux Arts, Dez.)

— NEISSER, A. Die bildende Kunst auf der Lütticher Weltausstellung. (Die Kunsthalle, X, 21.)

MÜNCHEN

MICHEL, W. Ein moderner Kunstsalon in München. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

— ROSENHAGEN, H. Von der Münchner Ausstellung für angewandte Kunst. (Die Werkkunst, 2.)

PARIS

GIDE, A. Promenade au Salon d'Automne. (Gazette des Beaux-Arts, Dez.)

— LEROI, P. Salon de 1905: La Sculpture. (L'Art, Aug.).

— MICHEL A. Les recentes Acquisitions du Département de la Sculpture au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

— MIGEON, G. Les Accroissements des Musées. Mussée du Louvre. (Les Arts, 50.)

ÜBER ALTE WIENER BRUNNEN VON HARTWIG FISCHEL-WIEN



S ist schön und vielsagend zugleich, daß das Wort „Quelle“ ebenso wie das ehemals gleichbedeutende „Brunnen“ nicht nur das lebenerhaltende Element bezeichnet, wo es der mütterlichen Erde entspringt, sondern zugleich für den Ursprung aller Eigenschaften und Tätigkeiten, aller Kraft und allen Lebens in Anwendung kommt.

Mit dieser tieferen symbolischen Bedeutung, mit dem hohen Wert des Wassers für den menschlichen Haushalt, hängt es wohl auch zusammen, daß die Menschen die Stelle, wo sie dasselbe fanden, den Ort, wo sie es sammelten und zur Benützung gaben, hoch hielten und stets zu schmücken und sinnvoll auszugestalten suchten. Der bildenden Kunst ist es leicht geworden, in unendlicher Mannigfaltigkeit diese Aufgabe zu lösen, weil der hohe Reiz der Erscheinung, welcher der Wasserfläche innewohnt und die Gestaltungsfähigkeit des flüssigen Elementes ihr entgegenkamen. Dichtkunst, Legende und Sage haben auch so vielfach die Ereignisse festgehalten, die mit der Bedeutung des Brunnens, der Quelle verbunden sind, daß auch dadurch wieder Anregung und Ansporn gegeben war für plastische Gestaltung, für Denkmale.

Es heißt, daß Kaiser Matthias auf einem Jagdzug in der Nähe des Gatterholzes bei Wien 1619 ein prächtiges Trinkwasser fand, das er den „schön Brunn“ nannte. Auch seine Nachfolger haben die Quelle wert gehalten und sie mag nicht wenig dazu beigetragen haben, daß in ihrer Nähe Bauten entstanden. Heute ist sie eingeschlossen von der herrlichsten alten Parkanlage unserer Monarchie und das prächtige Schloß, zu dem sie gehört, trägt seinen Namen: Schönbrunn.

Die prunkliebende Zeit, welcher diese Anlage ihre Entstehung verdankt, hat es besonders gut verstanden, den Reiz des Wassers in großem Stil auszunützen. Und wenn auch bei uns nicht so immense Mittel verwendet wurden, wie bei dem Urbild dieser Art, im grandiosen Versailles, so besitzt doch auch Wien im trefflich erhaltenen Schönbrunner Park ein glänzendes Denkmal. Der Garten beim Sommerpalast des Fürsten Schwarzenberg, jener beim ehemaligen Lustschloß des Prinzen Eugen nebenan (dem „Belvedere“) sind weitere Wiener Zeugen der Freude, welche die Architekten und Garteningenieure des XVIII. Jahrhunderts am künstlerischen Gestalten des Brunnens und der Wasserkünste überhaupt hegten.

Artesische Brunnen, Schöpfbrunnen und eigens angelegte kleine Wasserleitungen kostspieliger Art waren die technischen Hilfsmittel, welche einst zur Verfügung standen, als der große Bedarf so luxuriöser Betriebe noch ungewöhnliche bauliche Leistungen verursachte.



Brunnen auf dem Neuen Markte von G. R. Donner, 1739

Wenn wir hören, daß Wien noch 1868 in 9429 Häusern 10.000 Schöpfbrunnen besaß, von denen jedoch nur ein Drittel trinkbares Wasser enthielt, daß nebenbei nur wenige öffentlich benützbare Wasserleitungen vorhanden waren, so fällt der Aufwand noch mehr ins Gewicht, der in den barocken Parkanlagen getrieben wurde. In entsprechendem Verhältnis steht auch der künstlerische Aufwand, zu dem das Wasser Veranlassung geben konnte. Die mannigfaltigen Aufgaben, welche eine Anlage, wie der Schönbrunner Park bot, sind an Umfang und Vielseitigkeit den städtischen Gelegenheiten weit überlegen.

Schon der große Vorplatz des Schloßes zeigt in Beziehung zu der Mittelachse des architektonischen Aufbaues regelmäßig verteilte Bassins mit niedrigen Figurengruppen, aus deren Mitte heraus hohe Wasserstrahlen ihre dekorative Parabel beschreiben.

Das mächtige, blumengeschmückte Parterre auf der Parkseite hat als Abschluß eine Terassenwand, die über geliedertem Unterbau einen felsigen Aufbau mit reichem Figurenschmuck trägt. Hier bildet Neptun mit seinem berittenen Gefolge eine lebhaft bewegte Gruppe, die den glitzernden Strahl und den breiten Fall in kunstvollem Spiel der mannigfaltigsten Formen zur heitersten Wirkung bringt. Das breite vorgelagerte Becken sammelt die Wassermassen und spiegelt den Himmel und die grünen Hänge.



Brunnen auf dem Sobieskyplatze, IX. Bezirk

In den breiten Alleen, die sternförmig verteilt sind, zwischen den hohen geschnittenen Laubwänden, dort wo sich Kreuzungen bilden, sind wieder große Bassins angebracht, in regelmäßigen Formen, von Marmorbänken und Marmorvasen umstanden; und marmorne Nixen und allerhand Wassergetier werfen feine Wasserstrahlen hoch in die Luft, die gegen die dunklen grünen Wände in allen Farben des Regenbogens hellglänzend zerstieben.

An den Enden der Alleen, wo sich die Points de vue, eine Ruine, ein Obelisk in architektonischem Aufbau erheben, strömt aus verwittertem Gestein über graue Felsblöcke Wasser in schilfbewachsene Becken; hier stößt ein waldartiges Gebiet an den architektonisch gegliederten Park und darum ist ein malerisch-naturalistischer Zug auch bei den Wasserkünsten am Platze.

Und endlich erhebt sich an abseits gelegener Stelle ein einsames Tempelchen. In grottenartiger Brunnenstube bewacht eine marmorne Egeria den Auslauf der kostbaren Quelle des „schönen Brunnens“. Ein kleines Monument für die göttliche Gabe.

Die große Anlage stammt ihren Grundzügen nach aus der Blütezeit der Wiener Barockkunst; der große Johann Bernhard Fischer von Erlach hat sie angegeben, der französische Garteningenieur Jean Trehet hat den Park disponiert, wenn er auch später erst vollendet wurde. Der figurale Schmuck wurde wohl erst durch Maria Theresia angeordnet und unter besonderer Kontrolle des Fürsten Kaunitz vom Hofstatuarius Ch. W. Beyer (geboren 1725, gestorben 1797) und einem zahlreichen Stabe von Hilfskräften in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ausgeführt. Aber der Geist der Disposition



Brunnen im Schönbrunner Park

jener ersten Anlage wirkte nach. Nur wer näher zusieht, merkt den klassizistischen Einfluß, der schon in Aktion ist.

Der ganze Apparat der antiken Mythologie wird aufgeboten, um tiefsinnige Zusammenhänge sowie sentimentale Beziehungen zum Ausdruck zu bringen. Dabei geht die flotte Bewegtheit der figuralen Gestaltungsfreude gänzlich verloren, die noch im Schwarzenberg- und Belvederegarten zu finden ist. Obwohl der aus Gotha eingewanderte Beyer die Befreiung vom französischen und italienischen Einfluß gefordert und „die Rückkehr auf den Pfad der ewig schönen Antike“ auch in einer theoretischen Arbeit gepredigt hat — ist der Einfluß der Kreise, für die er arbeitet, die Tradition in seiner Umgebung noch so mächtig, daß es ihm nicht gelingt, selbständige Pfade zu betreten. Anlehnung an die Antike bleibt eine äußerliche Formsache, nur die klassizistisch steife Pose tritt an die Stelle ungebundener Kühnheit. So atmen die Schönbrunner Plastiken mehr Gelehrsamkeit, Tendenz und Absichtlichkeit als künstlerische Freiheit, doch ihre Einfügung in den grünen und architektonischen Rahmen verrät den großen Zug der jüngstvergangenen Zeit. Allerdings sind sie auch sehr ungleich in der Qualität. Fast alle „kommenden Männer“ der nächsten Generation haben bei ihnen schon mitgewirkt, die Fischer, Zauner, Hagenauer etc. und so sind auch feine Schöpfungen strengen Geschmacks dabei neben bedeutungslosem Mittelgut.

Im ganzen genommen ist hier auch der Wert der Einzelleistung nicht von so großer Bedeutung. Was hier besonders wertvoll bleibt, ist die großzügige Art barocker Brunnen- und Gartenkunst; wir wissen, daß Fischer in



Brunnen auf dem Vorplatze des Schönbrunner Schlosses

einem ersten Projekt das hügelige Terrain noch mehr durch Wasserkünste belebt dachte; das Schloß war auf der Höhe des Hügels geplant und der ansteigende Vorplatz durch Terrassen mit Bassins und Kaskaden gegliedert. Von dem zweiten einfacheren Entwurf Fischers kam nur ein kleiner Teil in seiner Zeit zur Vollendung; was jetzt vor uns liegt, ist von dem Architekten Pacossi, und später von Hohenberg ausgebaut worden; auch am Garten haben Steckhofen und Hohenberg weitergebildet und doch wirkt das Ganze wie ein Vermächtnis jener großen baulustigen Zeit, die ihren Sinn für Monumentalität und Größe auch im architektonisch geregelten Park zum Ausdruck brachte.

Der Brunnen und im erweiterten Sinne die Wasserkunst ist ihr ein willkommenes Hilfsmittel, weite Räume durch fernwirkende Elemente zu gliedern. Die ebene Fläche des Bassins betont ihr Bestreben, geneigte Terrains in horizontale Terrassen aufzulösen; der Wasserfall, die Kaskade, die Brunnengruppen sind in Verbindung mit Grotten, Stützmauern, Treppenanlagen ihr großer Apparat, der Übergänge vermittelt, Augenpunkte festlegt, Richtungen bestimmt.

Glänzende Leistungen dieser Art sind in unserer Monarchie zerstreut, aber die Wiener Parkanlagen gehören unter ihnen gewiß zu den schönsten und besten.

Wenden wir nun unser Augenmerk den städtischen Leistungen jener Zeit zu, so weist auch hier der Wiener Brunnen große Züge auf. Wohl fehlten dem städtischen Gemeinwesen ebenso die Gelegenheiten, als Mittel und Lust zu großen künstlerischen Aufträgen, die Kunst war noch im Solde der Herrscher, des Adels, der Kirchenfürsten. Und doch erhielt Wien ein Brunnendenkmal vornehmster Art, wie es wenige andere Städte besitzen.



Egeria, Brunnen im Schönbrunner Park, von Ch. W. Beyer

Raphael Donner (1693 bis 1741) gehört zu jenen großen Künstlern, die jede Aufgabe, welcher sie sich widmen, in das Niveau ihrer eigenen Bedeutung zu rücken vermögen. Sein Brunnen am Mehlmarkt gehört zu den besten Werken der Plastik seiner Zeit und erhebt sich in Bezug auf künstlerische Qualität hoch über die vielen zum Malerischen hinneigenden, wenn auch tüchtigen Leistungen seiner Wiener Zeitgenossen. Im Dienste der Architektur hat die Mehrzahl der barocken Bildhauer Wertvolles geleistet, ohne immer ein tiefergehendes Interesse zu befriedigen oder größere Selbständigkeit zu betätigen. Donner hat der schon so oft gelösten Aufgabe des Brunnenbeckens als Mittelpunkt einer geschlossenen Platzanlage einen ganz besonderen Reiz abzugewinnen verstanden, ihr eine durchaus persönliche Lösung von hohem bleibenden Wert gegeben.

Der Form des Platzes angepaßt und im Zusammenhang mit der ehemals mäßigeren Höhe der umgebenden Bauwerke, die einen zumeist einfachen aber einheitlichen und heiteren Charakter trugen und zueinander stimmten, entstand die breit gelagerte Form des Beckens mit den kühn und sicher hingesetzten Randfiguren und dem mäßig hohen graziösen Aufbau der Mittelfigur und wasserspeienden Puttigruppen; feinste Empfindung beseelt die Behandlung der allseitig freistehenden Figuren, die in Bewegung und Silhouette von jedem Standpunkt anmutig erscheinen und in einem edlen Naturalismus jedes kleinliche Beiwerk vermeiden.

Leider hat gerade dieses schöne Werk ein sehr böses Schicksal verfolgt. Nach langen Kämpfen konnte das ursprünglich von der Wiener Gemeinde nur teilweise genehmigte Denkmal im Jahre 1739 fertiggestellt werden, der Bleiguß der Figuren litt aber so bald, daß diese im Jahre 1774 das erste Mal und nach einer Ausbesserung (1801) durch M. Fischer später noch ein zweites Mal ins Depot der Gemeinde wandern mußten. Erst seit ihre Umformung durch Bronzeguß (1873) vollendet ist, scheint ihnen Ruhe gegönnt.



Andromeda-Brunnen von Donner (1740)

Dafür sind sie nun von ihrer Umgebung bedroht, die den stylistischen Wankelmut und die Zerfahrenheit unserer heutigen bürgerlichen Baukunst widerspiegelt. Dadurch wird es der Nachwelt nicht mehr vergönnt sein, die treffliche Arbeit im Zusammenhang mit dem so liebenswürdigen Platzbild zu genießen, wie das noch vor wenigen Jahren intakt erhaltene war.

Noch eine andere Brunnenschöpfung, jene im Hofe des alten Rathausbaues in der Wipplingerstraße hat uns Donners Kunst geschenkt. Der Andromeda-Brunnen (1740) gehört unter die letzten Schöpfungen des Meisters und steht in engerem Zusammenhang mit der malerisch erzählenden Art der Reliefbehandlung seiner Zeit. Das ganze Werk, wie es in graziös umrahmter Nische unter einem Balkonvorbau mit trefflichem Schmiedewerk den Schmuck eines geräumigen Hofes bildet, ist ein heiteres und feines Stück.

Es war eine prächtige, einst sehr beliebte Sitte, die Wand eines Haushofes, die einem Eingang gegenüberlag oder sonst eine architektonische Bedeutung besaß, mit einem dekorativen Kunstwerk zu schmücken; bei geringeren Mitteln hat auch oft die Malerei ausreichen müssen, um dekorative Architekturen oder gar Fernblicke vorzutäuschen; viele der Wiener Bürgerhäuser haben ganz reizvolle Hofeinblicke erhalten, in denen zumeist der so wichtige Hausbrunnen eine Rolle spielte.

Größere und wertvollere solcher Werke vom Ausgang der Barockzeit sind noch im ehemaligen Palais Lobkowitz und im Savoyenschen Damenstift (Johannesgasse 15) erhalten.

Insbesondere das letztgenannte Beispiel ist ein reizvolles und charakteristisches Werk, in dem Architektur, Malerei und Plastik zusammenzuwirken



Brunnen im Damenstift Johannesgasse 15

bestimmt waren. Auch zwei Künstlergenerationen traten hier vereint ans Werk. Der ältere F. X. Messerschmidt (1732—1783), dem die figurale Ausschmückung der Architektur des Hauses anvertraut war und sein Schüler Joh. Mart. Fischer (1740—1820), der ihm dabei behilflich war. Von des Letzteren Hand stammt die Figur der Witwe von Sarepta, welche die Mitte des Immakulatabrunnens bildet (Ilg). Er zeigt sich darin noch von dem Geist der barocken Plastik beeinflußt, von dem er sich später immer mehr zu befreien strebte. Bevor wir aber dieser späteren, gerade auf dem Gebiet der städtischen Brunnen so fruchtbaren Tätigkeit Fischers gedenken, müssen wir eines anderen Bauwerkes Erwähnung tun, in dem gleichfalls Architektur und Plastik vereint ein Brunnendenkmal geschaffen haben. Der dekorative Bau, welcher den Hohen Markt schmückt, ist heute im Stadtbild ein vereinzeltes Schmuckstück. Auch hier lag ein geschlossenes Platzbild vor (die heutige Form desselben ist schon verändert), aber diesmal war es ein Architekt, der das Denkmal entwarf. Ein älteres provisorisches Werk des Joh. Bernhard Fischer von Erlach wurde durch das definitive seines Sohnes Joseph Emanuel ersetzt, mit dem der Bildhauer Corrodini zusammenwirkte (1733).

Es ist ein Erinnerungdenkmal an eine Begebenheit aus dem Leben des Kaisers Joseph I., der es darum auch dem heiligen Joseph gewidmet hat. Erst Karl VI. gab ihm eine definitive Gestalt. Der Platz war einst Fischmarkt und Richtstätte, und steht auch heute noch für Marktzwecke in Verwendung.

In diesem reizvollen Bauwerk spielen die Brunnenbecken wohl nur eine untergeordnete Rolle; es ist typisch für die enge Verbindung, in der einst Plastik und Architektur standen und für die große Sicherheit der Barock-

künstler in der Gestaltung freistehender Denkmale. Im XVIII. Jahrhundert gehörte es zu den häufigen Aufgaben der Architekten, bei feierlichen Anlässen, Einzügen, Huldigungen, Festen Bauten zu errichten, die auf öffentlichen Plätzen vorwiegend als Augenblicksdekorationen dienten. In ihnen war eine kräftige Phantasie lebendig, die einen reichen architektonischen Apparat lebendig handhabte. Mitunter waren es großartige Brunnenanlagen, die Wein statt Wasser spendeten; oft ist die Form eines Rundtempels das Grundmotiv gewesen. In diesen temporären Bauwerken, die uns aus Kupferwerken bekannt sind, sprach sich die gestaltungsfreudige Zeit mannigfaltig aus und übten sich die Baukünstler in vergänglichem Material für ihre ernsteren Aufgaben. Auch von den Fischer v. Erlach sind solche Arbeiten bekannt. Der Brunnentempel am Hohen Markt ist ein bleibendes, in edlem Material durchgebildetes Denkmal dieser barocken Dekorationskunst, das uns ahnen läßt, wie trefflich jene alten Baukünstler Platz und Straßenbilder zu schmücken verstanden.



Brunnen im ehemaligen Palais Lobkowitz

Noch zwei andere Plätze besitzt die innere Stadt Wien, die wohl ebenfalls in Form und Ausgestaltung heute verändert, in großen Umrissen aber erkennen lassen, wie einst die Denkmalkunst die Platzbilder beherrschte. In beiden Fällen war ein hoch aufgebautes Denkmal in der Mitte von zwei seitlichen Brunnenanlagen, die freistehend disponiert waren, begleitet.

Am Hof ist nur mehr die Mariensäule erhalten, beide seitlichen Brunnenbecken mit ihrem Figurenschmuck sind leider entfernt worden. Diese Bassins waren 1732 vom Bildhauer Mathielli errichtet und 1812 von J. M. Fischer mit neuem figuralen Schmuck versehen worden. Bewegte Gruppen in Bleiguß haben die Vaterlandsliebe und den Ackerbau dargestellt. Hingegen be-

sitzt der Graben noch seine alten Brunnen. Auch hier waren rechts und links von dem hoch aufgebauten mittleren Denkmal der Pestsäule ältere Bassins disponiert, die später von J. M. Fischer mit Figuren aus Bleiguß geschmückt wurden (1804); sie stellen den hl. Josef und den hl. Leopold dar; die ruhige Behandlung ihrer Massen, die zu dem lebendigen, malerisch unruhigen Detail barocker Plastik in Gegensatz steht, versetzt uns in die Sphäre geänderter Zeitanschauungen; ebenso ist der einfache Aufbau, der strenge Sockel mit den Reliefs und den wasserspeienden Löwenköpfen dem klassizistischen Geist entsprungen, der zu Ende des XVIII. Jahrhunderts zur Herrschaft gelangte. Und doch verstand Fischer durch seine Betonung charakteristischer Bewegungen und aus der Kleidung geholter, einfacher dekorativer Hilfsmittel vornehm bewegte Silhouetten zu erreichen, welche die freistehenden Figuren von allen Seiten lebendig wirken lassen.

Wenn wir uns das alte, einst gegen den Stephansplatz zu geschlossene und von weniger hohen Wohnhäusern gebildete Platzbild vergegenwärtigen, wie es uns alte Darstellungen vermitteln, so gibt es zu denken, daß zwei innerlich einander so fremde Kunstanschauungen, wie jene der Pestsäule und jene der Brunnen, in ihren Denkmälern doch so gute Nachbarschaft zu halten vermögen.

Was das Ende des XIX. Jahrhunderts an Bauwerken daneben stellte, vermag nicht dasselbe sichere Kunstgefühl aufzuweisen. Wenn am Graben auch nicht die Barbarei stilistischer Experimente so aufdringlich wirkt wie anderwärts, von der Geschlossenheit einer zusammengestimmten Platzbildung, in der Alt und Neu verträglich und respektvoll nebeneinander schalten, kann auch dort kaum mehr gesprochen werden.

Glücklicherweise sind in Wien noch kleinere Platzbildungen erhalten, die in ihrer Intimität reizvoll wirken und den ruhigen Ernst der Fischerschen Plastik und die liebenswürdige Einfachheit seiner Kunst im rechten Licht erscheinen lassen.

Der „Moses-Brunnen“ am Franziskanerplatz steht noch in wenig veränderter Umgebung. Ein älteres Bassin, das aus einem Hof aus der Nähe stammte, wurde 1798 von Fischer mit seiner Figur geziert, die auf dem typischen Sockel mit Reliefs und Löwenköpfen steht. Wie gut abgewogen ist die Masse und wie würdig die einfache Gesamterscheinung im Rahmen des Platzes.

Ein zweites Beispiel, der Hygieabrunnen im offenen Vorhofe des Josephinischen Spitalbaues in der Währingerstraße (1783), ist heute noch ganz in jener ernsten Umgebung, für die er gedacht war. Hier scheint Fischer zum ersten Mal den einfachen Brunnentypus festgelegt zu haben, den er dann so glücklich und oft angewendet hat.

In der Alserstraße befindet sich wohl eine der letzten seiner Brunnenanlagen, die heute inmitten des regen Verkehrslebens einer stark benützten Straßenkreuzung so recht einen Gegensatz zu den beiden früher erwähnten Fällen bildet.



Brunnendenkmal auf dem Hohen Markt von Fischer v. Erlach d. J. (1732)

Fischer kam 1780 als Lehrer der Anatomie und Bildhauerkunst an die Wiener Akademie, wo er durch seine gediegene künstlerische wie allgemeine Bildung zu ansehnlichem Einfluß gelangte. Charakteristisch ist der Spott, den er in seinem Ansuchen um die Professur gegen die Wiederholung der zu oft verbreiteten Darstellungen aus der klassischen Mythologie geäußert hat; als Mitarbeiter Beyers hatte er die Vorliebe damaliger höfischer Kreise für dieses Vermächtnis älterer Anschauungen anläßlich der Schönbrunner Arbeiten kennen gelernt und stellt sich nun bewußt in Opposition zu ihr. Er ist in seinen Arbeiten auch vorwiegend für Aufgaben der Wiener Gemeinde tätig und repräsentiert die Zeit, in welcher der Bürgerstand seinen Einfluß auf die Aufgaben der Kunst zu üben begann.

Es ist jene Zeit, in der auch die höfische Kunst immer mehr den bürgerlichen Empfindungen sich nähert, in der wirtschaftliche Verhältnisse den Prunk auch dort entfernten, wo er von alters her als unentbehrlich galt.

Wenn Fischer einmal die „Wachsamkeit des Staates“ (Alserstraße), ein anderes Mal die „Bürgertugenden“ (Hof) zum Gegenstand seiner plastischen Darstellungen an öffentlichen Brunnendenkmälern wählt oder zu wählen



I. Wandbrunnen am alten Akademiegebäude (1755)

hat, so ist das wohl ebenso bezeichnend wie etwa der Neptun oder die Egeria in Schönbrunn.

Im künstlerischen Ausdruck gelangt wieder das intensive Studium der Natur, das bereits in Donner so lebhaft spricht, in Verbindung mit einer möglichst weitgehenden Annäherung an die Ruhe und Einfachheit der Antike, die diesen bürgerlichen Bestrebungen entgegenkommt, zur Herrschaft. Fischers bekannte „anatomische Figur" drückt beide Neigungen sehr deutlich aus. Ein Hauch von ihrem Geiste lebt in allen Brunnen Fischers.

Wenn nun die Epigonen auch nicht an die Größe Donners heranreichen, so verdienen sie trotzdem aus der Vergessenheit befreit zu werden, in welche sie geraten sind. Je geringer die äußeren Mittel sind, welche die Baukunst anwendet, um so mehr vermag der plastische Schmuck einfachster Art zu wirken. Die Häuser aus dem Ende des XVIII. und Beginn des XIX. Jahrhunderts streben die äußerste Einfachheit und Schmucklosigkeit an: es sind sehr ruhige Flächen, in welchen sich der Bildhauer betätigen kann. Da spielt denn ein einfacher Wandbrunnen mit einer dekorativen Maske, wie jener im alten Hofkriegsratsgebäude (Kriegsministerium am Hof) immerhin schon eine wirksame Rolle. In einem Zinshaus der inneren Stadt (Wollzeile 12) konnte die Büste des Eigentümers (A. von Henikstein) in Verbindung mit einigen ganz einfachen Zierformen doch schon durch ihre Anordnung in einer glatten Bogenöffnung einen wirksamen Schmuck der Brunnenanlage und des Hofraumes bilden (1802).

Die öffentlichen Auslaufbrunnen auf Plätzen, die bloß geradwandige Bassins und mittlere Sockel mit Vasen ohne figuralen Schmuck erhielten,



II. Wandbrunnen am alten Akademiegebäude (1755)

wie jener am Piaristenplatz, vermögen durch die Abmessungen zu wirken, oder wie jener im Hofe des Bäckenhäusels gut in grüne Umgebungen zu stimmen. Manchmal zeigte der mittlere Aufbau Formen, die an den Grabsteintypus gemahnen (Sobieskyplatz), wie ihn die antikisierende Richtung liebte. Immer aber ist zu erkennen, daß ein sicherer Geschmack in der Wahl der Verhältnisse und des Materials lebendig ist, der bei aller Beschränkung und Vereinfachung oder vielleicht gerade deswegen, sein Ziel erreicht, dekorativ zu wirken. In solcher Einfachheit liegt meist mehr Monumentalität trotz bescheidener Abmessungen, wie in der Unruhe reicher Werke späterer Tage. In ihr ruhen gewisse Stimmungswerte verborgen, deren Geheimnis nicht aus dem Detail des einzelnen Denkmals, sondern aus dem Zusammenhang eines Platzbildes, der ganzen Raumwirkung hervorgeht.

Es konnte natürlich nicht fehlen, daß auch die reizvollen kleinen Hofanlagen der Vorstadthäuser ihren Brunnenschmuck erhielten. In der Westbahnstraße (Nr. 8) ist noch ein solches kleines Werk der Plastik erhalten, bei dem die populäre Figur einer Wasserausträgerin mit ihrer Holzbutte geschickt verwendet wurde, den Wasserauslauf in der Mitte eines gegen den Garten zu offenen Hofes zu betonen.

In diesen Werken klingt die letzte Periode heimischer Kunsttätigkeit aus, der Einheitlichkeit, Zusammenhang mit einer alle Tätigkeit beherrschenden Überzeugung zugesprochen werden kann, deren Äußerungen tiefer wurzeln als jene in ihrer Richtung und Meinung so schwankenden, wenn auch oft glänzenden Schöpfungen der nächsten Zeit.



Moses-Brunnen von J. M. Fischer (Franziskanerplatz), 1798

Eine Nachwirkung dieser Empfindungsweise ist zeitweilig noch fühlbar. Auch Preleuthner, Schwanthaler, Gasser, Wagner, welche um die Mitte des XIX. Jahrhunderts der Stadt in ihrer Art bemerkenswerte Brunnendenkmale schenkten, erinnern oft an die einfache Empfindungsweise der Biedermeierzeit oder erreichen mitunter beinahe die monumentalen Wirkungen früherer Perioden. Aber gleichzeitig tritt an diesen Werken bereits die Unsicherheit des Stilempfindens auf, welches die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts charakterisiert. Es wächst die Neigung zur Stilkopie; der Zusammenhang mit der Umgebung wird immer unvollkommener, der Verband zwischen Architektur und Plastik immer lockerer. Und so geht mancher erhebliche Aufwand an Talent, an materiellen Mitteln in einem fruchtlosen Ringen nach Monumentalität verloren. Nicht nur die Platzbildungen, Straßenführungen, Parkanlagen bereiten der Aufstellung solcher Werke immer größere Schwierigkeiten, auch die Dimensionen der städtischen Bauwerke, die wachsende Auflösung ihrer Massen werden dem Denkmal immer feindlicher. Die einst verbrüderten Künste stehen sich innerlich immer fremder gegenüber.

Es wäre sehr interessant zu verfolgen, wie eine so besondere Aufgabe der städtischen Bedürfnisse, wie das Brunnendenkmal, alle diese Kämpfe und Metamorphosen widerspiegelt. Die zahlreichen Wiener Brunnen der neueren Zeit, die ja auch die begabtesten Künstler der letzten Dezennien beschäftigt haben, die einen großen Aufwand an materiellen Mitteln und

künstlerischen Ambitionen repräsentieren, bilden einen wertvollen Beitrag zur Wiener Kunst- und Zeitgeschichte und geben darum auch zu ihrer Kritik vielfach Veranlassung.

Gerade das aber war nicht die Absicht dieser Zeilen. Sie wollten nur zeigen, wie ein solches Problem einst mit Hilfe des größten Aufwandes an künstlerischen Mitteln, durch den es gelöst wurde, zu einer hervorragenden Bedeutung wuchs, dann, als die Mittel bescheidener wurden, doch wieder durch die Intimität ihrer Lösungen seine Bedeutung behielt. Wie sich die bürgerlich-städtische Kunstempfindung eine Aufgabe zurechtzulegen verstand, welche die prunkvolle höfische Kunstempfindung schon glänzend variiert hatte.

So vermag die Vorführung einiger Bilder solcher Brunnendenkmale, von denen viele dem Untergang geweiht sind, einen liebenswürdigen Zug auch aus dem Kunstempfinden jener Zeit aufzudecken, welche so lang mit Unrecht gering geachtet wurde und heute wieder neuerdings von den Genießenden geschätzt und verstanden wird.

MODERNE BUCHEINBÄNDE ❧ VON ANTON KISA-GODESBERG A. RH. ❧



O wie manchem anderen edlen, von unserer Zivilisation kaum mehr zu trennenden Luxus verdanken wir auch den zierlichen in Gold und Farben prangenden Schmuck, in welchen sich die gedruckten Schöpfungen des Geistes in den Bibliotheken der Liebhaber hüllen, dem phantasiereichen Morgenland. An die Stelle der derben Einbände aus Rinds- und Wildleder, die im Mittelalter in Europa üblich waren, mit ihren Blindpressungen und Metallbeschlägen, zu deren Schonung man ihnen seidene oder lederne Hemden (camisiae, chémises genannt) antat, kamen zu Beginn des XVI. Jahrhunderts solche aus feinem Ziegenleder, das die Araber schon seit längerer Zeit als Corduan und Maroquin zum Überzug ihrer Buchdecken aufs sauberste herzurichten verstanden. Goldpressungen in dem wundervollen, aus antiken Motiven entstandenen Arabeskenornament füllten mit anmutigen, reichen und zugleich zierlichen, farbenblühenden Verschlingungen die Fläche; vergoldete Tierbilder kennzeichneten das Mittelfeld und die Ecken, häufig in durchbrochener Lederauflage herausgehoben. Venedig nahm diese graziöse Kunst wie so viele andere Errungenschaften der überlegenen islamitischen Kultur willig auf, und mit ihr zugleich das edel geschwungene farbige Bandwerk mit reich geschürzten Verknotungen und phantasievollen Durchdringungen, begleitet von Blüten und Blättern, umrissen von feinen Goldlinien, die in die Fülle der Farben harmonische



Hygiea-Brunnen von J. M. Fischer (im Hofe des ehemaligen „Josephinum") 1783

Stimmung brachten und gleichzeitig die Ränder des Musters verdeckten. So ließ sich Aldus Manucius, der berühmte Drucker, seine Bücher binden, dann König Matthias Corvinus, der sich im Lande der Puszta mit den edlen Gaben italienischer Renaissance tröstete, Thomas Maioli, der Florentiner Bücherfreund, und Jean Grolier, der Schatzmeister und Generalkonsul des Königs von Frankreich, der diese Kunst in Mailand kennen lernte und die Freude an ihr auf seinen Herrn in Paris übertrug, wo sie bald von den Vornehmen des Hofes, Herren und Frauen, geteilt wurde. Wie es so oft in der Geschichte der Künste geht, sind uns die Namen der Verfertiger jener schönen Bände nicht überliefert, wir kennen nur die der Besteller, denen Geld und manchmal daneben auch Geschmack zu historischem Ruhm verhalfen. So nennt man außer den Maioli- und Grolier-Bänden, den Corvinen des Königs von Ungarn auch die Heinrichs II. von Frankreich und der Diana von Poitiers, bekanntlich mit den zum Monogramm verschlungenen Initialen H und D bezeichnet, die Bände des Geoffroy Tory, der Katharina von Medici, der Margarete von Valois und andere. Ihr aus farbig aufgelegtem, reich verschlungenem Bandwerk, goldenen Rankenwindungen mit Blättern und Blüten kombinierter Schmuck läßt den gemeinsamen Ursprung erkennen. Ein individuelleres Gepräge kommt erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts mit den Fanfarenmustern hinein, den aus spiralförmigen Ranken, Blumenkelchen, Lorbeer- und Eichenzweigen zusammengesetzten Bildungen, und gleichzeitig tauchen aus dem Dunkel des Handwerks die Namen der Buchbinder Nicolas und Clovis Eve in Paris, die der Hofbuchbinder des



Brunnen auf dem Piaristenplatze, VIII. Bezirk

Kurfürsten August von Sachsen, Jakob Krause und Caspar Meuser, die der Universitätsbuchbinder der Carola Ruperta in Heidelberg im Lichte der Geschichte empor. Dem damals in Deutschland herrschenden großen Reichtum entsprechend überwog bei den Bücherfreunden an den Höfen zu Dresden, München, Stuttgart und Heidelberg die Verzierung in Gold und auch die deutsche Nationalkunst, das Goldschmiedewerk, trat in den Dienst der neuen Liebhaberei. Herzog Albrecht von Preußen schuf in Königsberg die berühmte Silberbibliothek, der Westfale Anton Eisenhoit trieb seine prächtigen michelangelesken Silberreliefs zum Schmucke von Meßbüchern und Chroniken. Lederbände verzierte man durch Auflagen, seltener durch Einlagen von andersfarbigem Leder, angereihte Einzelstempel und Rollen, größere Flächen durch Plattendruck. Um 1630 traten an Stelle der Stempel in geschlossenen Umrissen solche, die sich aus Punkten zusammensetzen, wie sie in Paris Le Gascon und Florimond Badier, in Deutschland besonders die Heidelberger und Dresdener Buchbinder verwendeten. Man bildete aus ihnen Fächer- und Spitzenmuster, ließ den Spiegel gewöhnlich bis auf eine Rosette oder ein Wappen in der Mitte frei und beschränkte den Zierat auf eine breite Umrahmung mit starker Betonung der Ecken. In dieser Grundform machte die Handvergoldung alle Stilwandlungen vom Barock bis zum Empire mit. In Paris wurden zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts Derome und Padeloup tonangebend, in England bildete sich der Harleyan-Stil aus, der den Buchdeckel mit einem kleinen Mittelstück und einem breiten Rahmen aus Blumenranken füllte und dort im wesentlichen bis heute geltend



Brunnen im Kriegsministerium (ehemals Profeßhaus der Jesuiten), renoviert 1776

geblieben ist. Schließlich verlor sich der Schmuck in dürftigen antikisierenden Mustern. Der Halbfranzband, der sich auf den Schutz des Rückens und der Ecken mit einem Überzug von Leder beschränkte, verdrängte den Ganzlederband immer mehr und bot nur noch Gelegenheit, die Zwischenräume der Bünde mit leichtem Rahmen- und Rosettenwerk zu füllen. Immerhin erforderte er im Vergleich zum Leinen- und Halbleinenband, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts herrschend wurden, Solidität und Sorgfalt der Arbeit, an welche die kunstgewerbliche Reformbewegung der Sechzigerjahre anknüpfen konnte. In demselben Maße, in welchem die Wertschätzung vornehmen und gediegenen Materials stieg, griff man wieder zu den alten feinen Ledersorten, die eine künstlerische Bearbeitung zuließen, und beschränkte Samt und Seide auf jene Fälle, in welchen Metallbeschlägen die Hauptwirkung zugedacht war. Wie in anderen kunstgewerblichen Gebieten, erwies sich auch in der Buchbinderei die Nachahmung orientalischer und alteinheimischer Muster als die beste Förderung stilbildenden Geschmacks und technischer Sicherheit. Neben der Handvergoldung kamen vergessene Techniken, wie die Lederintarsia, der Lederschnitt mit Reliefarbeit, Pressung und Punzierung wieder zu Ehren, zum einfachen Goldschnitt kam wieder der farbige, der marmorierte, ziselierte und wirkungsvolle Kombinationen des ziselierten Goldschnitts.

Mit der technischen Sicherheit erwachte der Mut zu individuellen Bildungen wieder. Aber während sich in den Werken der Renaissance, den Grolier- und Maioli-Bänden, den Corvinen und Henri deux-Arbeiten die Rücksicht auf den Besitzer und Besteller in Stil und Emblemen ausprägt, ein und

dasselbe Muster für Bücher verschiedenster Art und Größe angewendet ist, sucht die neue Buchbinderei durch Beziehungen auf den Inhalt des Buches und durch eigenartige Formenschöpfung Individuelles zu schaffen, das Äußere dem Inneren entsprechend zu gestalten. Darin war die fabriksmäßige Erzeugung vorangegangen, indem sie bei broschierten Büchern durch illustrierte Umschläge, bei Leinen- und Lederbänden der sogenannten Prachtausgaben durch Plattendruck in vergoldetem und farbigem Relief den Inhalt mehr oder minder deutlich, mehr oder minder geistreich zum Ausdruck brachte. Auch bei Einzelbänden ist diese Art der Illustration jetzt häufig zu finden, obwohl die Handarbeit dabei mit beschränkteren Mitteln vorgehen muß als die Maschine.



Wandbrunnen im Palais Kinsky auf der Freiung

Was im Plattendruck leicht möglich ist, bereitet dem auf einen bestimmten Vorrat angewiesenen Druck mit Einzelstempeln mitunter große Schwierigkeiten, beispielsweise die Darstellung von menschlichen Figuren, von Geräten und Landschaften. Der Stempeldruck wird immer mehr auf das Ornamentale beschränkt bleiben und auch Figuren und Landschaften ornamental stilisieren müssen. Dagegen haben künstlerische Techniken, wie das Aquarell, die Brandmalerei, Ätzung, der Lederschnitt auch hier freiere Hand. Eine Ausstellung moderner Buchbinderarbeiten, welche das Frankfurter Kunstgewerbemuseum vor kurzem veranstaltet hatte, enthielt vollkommene kleine Gemälde auf weißem Pergament; auf einem weißen Kalblederband von Axel Lundquist in Offenbach war eine Salonszene ganz im Stil einer Buchillustration in schwarzer Beize ausgeführt, einem gedruckten Umschlag täuschend ähnlich. Auch ornamentale Malereien kamen vor, wie der schöne weiße Pergamentband des Kaufhauses Oberpollinger in München zu Michelangelos „Sonetten,“ den Cissarz auf dem Vorderdeckel und dem Rücken mit goldenen Ranken und einfachem Stabwerk in feiner und



Brunnen mit der Figur des heiligen Josef von J. M. Fischer (1804)

geschmackvoller Weise ausstattete.

Franz Zichlarz in Wien schmückte farbige Kalblederbändchen mit Handvergoldung, Blinddruck, Lederintarsia und flocht stilisierte Blumenmuster in Aquarell ein. Andere nahmen das Ledermosaik zu Hilfe und erreichten damit lebhafte, an ein Plakat erinnernde Farbenwirkungen. In besonders virtuoser Weise kam dies in den Arbeiten der Firma Vve. Rykers & Fils in Brüssel zur Geltung, welche die phantastischen Dichtungen Edgar Poe's in ein entsprechend phantastisches Gewand hüllt. Das vielfarbige Ledermosaik zeigt auf hellbraunem Maroquin als Hauptfigur ein weibliches Brustbild in Helm und Rüstung. Auf jenem sitzt ein pechschwarzer Rabe mit einem blutigen Fleischbrocken im Schnabel. Den Hintergrund bildet blauer, von grauen Wolken durchzogener Himmel und eine goldstrahlende Sonne. Die Umrisse und inneren Linien der Zeichnung sind mit einem Brandstift dünn nachgezogen, so daß die Kanten der Mosaikstücke völlig verschwinden und das Ganze in seiner Exaktheit wie ein freilich recht bunt koloriertes Plakatbild erscheint. Einen vornehmeren Eindruck macht der aus derselben Werkstatt hervorgegangene Einband zu Edmond Levy's „Histoire de la peinture sur verre", dessen lebhaftes Farbenmosaik ein Glasgemälde nachahmt, wozu sich die Technik recht gut eignet. Man sieht ein Doppelfenster mit reichem gotischen Maßwerk, auf dessen bunten Scheiben ein Paar in ritterlicher Tracht erscheint. Hiebei boten die Gesichtszüge und Hände nicht geringe Schwierigkeiten. Ihre Umrisse sind aus kurzen geradlinigen und gebogenen Stempeln zusammengesetzt, was zwar recht primitiv aussieht, aber durchaus



Brunnen mit der Figur des heiligen Leopold von J. M. Fischer (1804)

nicht störend wirkt, weil es technisch und darum stilistisch begründet ist. So gut hier die starken Farben der Glasmalerei nachgebildet sind, so wenig harmonisch ist die koloristische Wirkung bei dem sonst in der Zeichnung sehr elegant durchgeführten Ledermosaik zu Uzannes „Nos Contemporains", das als Illustration des Inhalts einen phantastischen großen Schmetterling mit einem Frauenkopf, darunter Schere und Nadel zeigt. Besonders unangenehm wirkt die Zusammenstellung von Rosa, Gelb und Hellgrün auf rosafarbenem Maroquingrund. Bei einer Schweinsledermappe, die mit stilisierten Mohnblumen und einer Landschaft geschmückt ist, hat der Glühstift die Hauptaufgabe übernommen. Hier ist die Farbe von fast brutaler Aufdringlichkeit. Für Paul Claessens in Brüssel hat der Pariser Maler Rassenfosse einen mehrfarbigen Mosaikeinband entworfen, der eine effektvolle Anspielung auf den Inhalt Baudelaire's „Fleurs de mal" durch einen von blühenden Rosen bekränzten Totenschädel darstellt. In dieselbe Kategorie gehört ein Band desselben Meisters, der auf grünem Maroquin eine stilisierte Lilie und Herzen als symbolischen Schmuck des „Liber amicorum", gleichfalls in farbigem Ledermosaik mit reicher Vergoldung zeigt. Dagegen ist ein anderer Quartband nach einem Entwurf H. van de Veldes nur ornamental in dem bekannten Stil dieses Künstlers gehalten, dem wir im Verlauf unseres Berichts noch einmal begegnen werden. Ein stattlicher Band in Querformat, grüner Maroquin mit Handvergoldung in Einzelstempeln, Schnörkelmotive, Rosenzweige und Blumenvasen im Barockstil zu einem Werke des XVII. Jahrhunderts, sowie ein zierlicher Mosaikband mit Blumenranken in Stempeldruck zeigen, daß Claessens auch in anderen Techniken Bescheid weiß.



Brunnen im Hofe Waisenhausgasse 8 (beim Bäckenhäusl)

Aber in letzterem Falle, wo es sich um den Schmuck der „Heures du Moyen-Age“ handelte, wäre Gotik passender als der Stil der Eves’ gewesen.

In Paris behandelt H. Blanchetière-Bretault das farbige Ledermosaik in einem Buchdeckel mit reichem geometrischen Bandwerk und stilisierten Blumenranken technisch virtuos, aber mit einem Anstrich von Bizarrerie. Blumenmuster, sowohl stilisierte wie naturalistische, sind dort im allgemeinen jetzt in der Buchbindekunst ebenso Mode wie bei uns das Linienbandwerk. Man legt sie entweder in breiten farbigen Flächen auf oder verbindet sie in zierlichem Maßstab mit Stempeldruck und Handvergoldung. Eines der schönsten Stücke dieser Art ist der Band von René Kieffer mit leuchtendem Türkenbund und der kleine blaue Maroquinband derselben Werkstatt, dessen Mitte ein Kreis mit eigentümlichen kleinen Silberbläschen einnimmt, die sich an einzelnen Stellen zusammenballen. Silber tritt oft neben und an die Stelle von Gold, wie bei den zierlichen dunkelblauen Blütenmustern, welche den kleinen Oktavband von braunem Maroquin zu Maizeroys „L’Adorée“ umranden.

Eine der interessantesten figürlichen Mosaikarbeiten war aus Österreich zur Frankfurter Ausstellung geliefert worden. Es war ein Band des Prager Meisters J. Spott, ein Regensburger Missale in braunem Juchtenleder, worauf der segnende Heiland in der Mandorla, umgeben von reichem, romanischem Ornament, dargestellt war. Die Umrisse und inneren Linien des farbigen Mosaiks waren in Gold aufgepreßt und hiebei wie für den großen Rykerschen Band einfache Linien und Bogenstempel verwendet. Die Wirkung war auch hier die eines etwas primitiven, aber stilistisch

korrekten Notbehelfes, doch litt die Stilechtheit bei der Farbenwahl leider Schiffbruch. Anstatt der leuchtenden, klaren Farben eines romanischen Emails oder Glasgemäldes waren moderne gebrochene Töne, viel Braun, Gelb und Olivgrün vorherrschend, an der ungewöhnlich sorgfältigen Ausführung der Lederauflagen sowohl wie des ziselierten und bemalten Goldschnitts konnte man allerdings seine Freude haben. Neben dieser technisch hochstehenden Leistung behaupteten sich die einfacheren Bände des Meisters in Ehren. Die einen zeigten den jetzt in Deutschland vorherrschenden Schmuck einfacher, großzügiger Goldlinien, das Linienbandwerk und waren zum Teil mit marmorierten, in der Farbe gut abgestimmten Feldern ausgelegt, die anderen ahmten das Grolier- und Kartuschenornament in freier, selbständiger Auffassung nach. Besonders elegant war ein Quartband von türkisblauem Ecrasé mit langgezogenen, feingeschwungenen Goldlinien und originellen augenförmigen Auflagen in grünem, schwarzem und rotem Leder. Es tat der vortrefflichen Arbeit keinen Eintrag, daß das ausgesprochen deutsche Muster einer Sammlung tschechischer Poesien zum Schmuck diente. Auf zwei anderen zierlichen Bänden in grauem Ecrasé war das flotte Linienbandwerk mit kleinen farbigen Lederauflagen in Verbindung, die an gewissen Stellen wie eine Verdickung dieser Linien erschienen und von Goldkonturen umrissen waren.



Brunnen im Hofe des Hauses Westbahnstraße 8

Während der Schmuck von Einbänden durch Aquarell- und Brandmalerei aus dem Rahmen der eigentlichen Buchbinderei herausfällt, das farbige Ledermosaik aber in der Anwendung auf Figuren leicht einen plakat- und reklame-



Brunnen im Hofe Wollzeile 12 (A. von Henikstein), 1802

mäßigen Charakter annimmt, bietet der Lederschnitt ein besseres Mittel zur Herstellung figürlichen Schmucks mit der freien Hand und infolgedessen zu geistreichen Beziehungen auf den Inhalt des Buches. Auch er ist ja bekanntlich im Orient heimisch, aber schon lange vor der Handvergoldung im abendländischen Kunstgewerbe eingebürgert worden, wenn auch zuerst nicht zum Schmuck von Bucheinbänden, sondern von Lederarbeiten anderer Art, der „Minnekästchen" in Frankreich und anderer Kassetten und Etuis, Scheiden für Schwerter und Messer, Kelch- und Kronenfutterale etc. In der Zeit der kunstgewerblichen Renaissance des XIX. Jahrhunderts nahm ihn zuerst die deutsche Buchbinderei wieder auf, jetzt ist die französische nachgefolgt, die ihn teilweise bis zum höchsten künstlerischen Raffinement gesteigert hat. Da er leicht mit Treibarbeit, Punzierung und Färbung verbunden werden kann, läßt man ihn mit der Metallplastik in Wettbewerb treten. Hulbe zum Beispiel, der den mittelalterlichen Lederschnitt in Deutschland wieder eingeführt hat und auf der Frankfurter Ausstellung sehr reich vertreten war, nützt ihn mit Vorliebe zu den Wirkungen eines alten abgegriffenen Bronze- oder Kupferreliefs aus. Die Arbeiten dieser Art haben etwas Monumental-Wuchtiges, Trotzig-Ernstes, besonders wenn sich das Relief auf wenige große Formen beschränkt und die Tönung die Patina alter brauner Bronze mit leichten helleren Reflexen, bläulichen und rötlichen Spiegelungen, glatte und rauhe Stellen geschickt wiedergibt. Am vollkommensten war dieser Eindruck in einer großen Mappe aus Rindsleder erreicht, deren einziger Schmuck eine schwere, über zwei Pfosten gehängte Fruchtschnur in Flachrelief bildete. Bei einem Quartband aus demselben Materiale war der Eindruck der Bronzereliefs durch echte Bronzebeschläge mächtigen Kalibers verstärkt, ebenso bei dem Rindslederband einer Chronik, in den nur eine Pfauenfeder von seltsam großer und fast feierlicher Wirkung eingeschnitten und in leichtem Relief herausgetrieben war. Der grüne Grundton war mit allerlei Bronzen und Beizen behandelt und so der Charakter des Metallischen zur vollkommensten Illusion durchgeführt.



Buntglasierter und mit Reliefauflagen versehener Hafnerkrug. Vielleicht Arbeit des Steyrer Hafners Andre Scheuchenstuel. Zirka 1600. Sammlung Graf Hans Wilczek

Theriakbüchse mit den Wappen des Otto von Losenstein und seiner Gattin Susanna, geborene Gräfin Volkräh. Um 1775—1780. Wohl Arbeit eines Steyrer Hafners. Sammlung Dr. Figdor

In einer anderen Chronik, in Schweinsleder gebunden, war reiches gotisches Bandelwerk vom Rücken ausgehend zu phantastischen Durchdringungsmotiven ausgenützt. Die figürlichen Darstellungen waren aber zum Teil verfehlt, die großen Partiturmappen zu den Meistersingern mit einer Ansicht von Nürnberg und zu Parsifal in dilettantischer Weise mit unmöglichem Zierwerk überladen, auch der hellgelbe Ton schien recht unglücklich gewählt. Neben den Bronzeimitationen nahm sich der weiße Pergamentband nach dem Entwurf des Worpsweders Vogeler in seiner harmlosen Biedermeierei recht schwindsüchtig aus, obwohl Zeichnung und Ausführung voll Charakter waren. In die glatte Fläche waren in festen einfachen Zügen leichte vergoldete Ranken eingeschnitten, die sich um eine gleichfalls nur in Umrissen

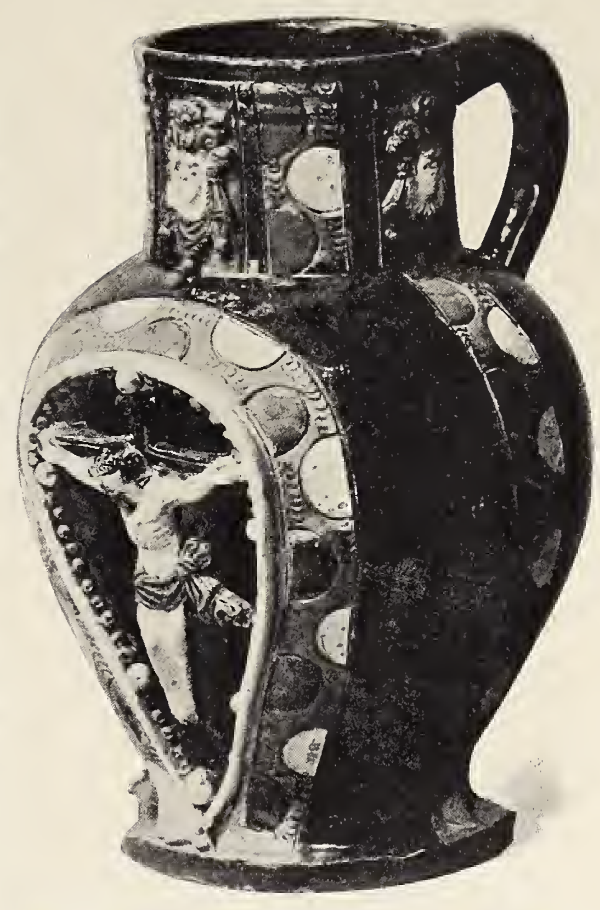


Buntglasierter Maßkrug mit Reliefauflagen. Vielleicht Arbeit eines Steyrer Hafners um 1600. Sammlung Dr. Figdor

gravierte Leier wanden. Eine rühmliche Ausnahme macht unter den figürlichen Arbeiten der schöne weiße Saffianband mit dem Medaillonbild Brinckmanns, das wohl durch Abdruck eines Bronzereliefs entstanden ist. Der Überzug mit Blattgold verfeinerte den Eindruck und stimmte mit den eingeschnittenen und vergoldeten Umrißlinien des Rankenwerks der Umgebung. In großen, an das Romanische anklingenden Formen arbeitet auch der Weimarer H. Pfannstiel, dessen große Mappe zu Schwinds „Sieben Raben“ im Besitz des Großherzogs von Weimar, in der Mitte mit einem einfachen, kräftig behandelten Wappen in bemaltem Flachrelief, an den Rändern mit prächtig stilisierten Blattgewinden geschmückt ist, in welchen Raben sitzen. Pfannstiel besitzt nicht Hulbes Routine in der farbigen Abtönung des Materials, verfügt aber über einen festen und doch fein empfundenen Strich. Zu seinen meist ornamental geschaffenen Flachreliefs hat mehrere Male der jetzt in Weimar ansässige Meister H. van de Velde die Entwürfe geliefert; man kann aber nicht behaupten, daß sich die teigartig gezogenen, mitunter an das „Genre auriculaire“ erinnernden Formen in ihrer Weichlichkeit sonderlich für die kraftvolle Technik des Lederschnitts eignen. Der flämische Künstler, den sonst ein großes Feingefühl für die Erfordernisse der Technik bei seinen Entwürfen auszeichnet, hat in diesem Falle seiner Eigenart zu große, dem Buchbinder zu geringe Zugeständnisse gemacht. Die an Gotik anklingenden, scharfen und eckigen Bildungen, welche W. Schlemmer in Offenbach bei seiner Bibel benützt, eignen sich entschieden besser für den Schnitt. Das helle Rindsleder gewinnt durch stellenweise Bemalung mit Grün und Braunrot sowie durch die wuchtigen mattsilbernen Eckenbeschläge mit großen viereckigen Steinen. Da die Technik mehr künstlerisches Gefühl, mehr Sicherheit im Zeichnen als handwerkliche Übung beansprucht, haben sich ihrer schon seit langem mit Vorliebe Dilettanten bemächtigt, welche auch in Frankfurt nicht unvorteilhaft



Tintenzeug mit bunten Glasuren. Salzburg, zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Sammlung Dr. Figdor



Bunt glasierter Hafnerkrug mit Kruzifixnische. Mitte des XVI. Jahrhunderts. Traunviertel. Museum Linz

auftraten. Nach den hübschen Arbeiten von Gottlieb Fischer in Prag, Fritzi Meyer in Gmunden und des „Atelier du livre d'or" in Genf zu urteilen, sind jetzt naturalistische Blumen in bemaltem Flachrelief besonders beliebt, zumal sie der realistischen Richtung der Kunst im allgemeinen entsprechen und namentlich als Schmuck lyrischer Dichtungen willkommen sind. Doch machen die in Leder geschnittenen Blumenstücke von Martha Lühr in Berlin einen viel befangeneren Eindruck als einige Oktavbändchen mit goldenem Linienwerk auf fein gefärbten Ledersorten.

All das tritt aber hinter die virtuosen Arbeiten des bekannten Pariser Buchbinders Charles Meunier zurück, der den illustrierenden Band mit Hilfe des Lederschnitts zu seiner höchsten Vollendung bringt und gleichzeitig auch die Intarsia, die Handvergoldung und den Blinddruck mit glänzender Routine und künstlerischer Freiheit handhabt. Er hat die Ausstellung sehr reich bedacht und Kunstwerke vornehmster Art geliefert, die bis in die kleinsten und verborgensten Winkel mit einer alle Techniken meisternden, aber mitunter etwas ungebärdigen Phantasie ausgestattet sind. Sein Folioband von Goethes Faust zeigt, wie dem Durchschnittsfranzosen der tiefernste philosophische Gehalt der Dichtung verborgen bleibt, wie ihm Goethe nur als eine Art Vorläufer von E. T. A. Hoffmann erscheint. In den Überzug von grünem Maroquin ist Rindsleder aufgelegt, das wie ein altes abgeriebenes Kupferrelief aussieht.

Phantastische Ranken, braun und grünlich abgetönt wie oxydierte Flecken, leicht umrissen und flach herausgetrieben, umgeben auf dem Vorderdeckel die Gestalt des Todes, während uns rückwärts aus einer Rollbandkartusche Mephisto angrinst. Die Innenseiten der Deckel sind mit reichem farbigen Ledermosaik ausgestattet, die Ränder durch Goldlinien begrenzt. Vier andere Bände aus grünem

Wasserblase, grün glasiert. Oberösterreichische Hafnerarbeit. XVI. Jahrhundert, Ende. Sammlung Benda



Maßkrug mit Trinkspruch und Evangelistenfiguren. Gmunden? 1631. Sammlung Dr. Figdor

Maroquin, Bertrands „Gaspard de la Nuit" enthaltend, zeigen auf der Auflage aus ebenso raffiniert abgetöntem Rindsleder figürliche Szenenillustrationen des genannten Werkes, und ebenso phantastische, aber prachtvoll durchgearbeitete Ornamente. Am wenigsten befriedigen die Lederschnitte mit naturalistischen Blumen und deren unharmonisches Kolorit. Immer bildet lebhaft gefärbter Maroquin einen Rahmen um den metallisch behandelten Lederschnitt, oft sind die Innenseiten ebenso reich mit Flachornamentik, einem farbenreichen Ledermosaik und einer Umrahmung in Blinddruck oder Handvergoldung ausgestattet, am glänzendsten in dem blauen Maroquinband zu dem Prachtwerk des Herzogs von Aumale über die Zuaven, wo auf rotem Grund ein vielfarbiges, reich vergoldetes Rautenmuster prangt. Eine Folioausgabe von Mistrals „Mireille" ist mit einer Fülle von Blumen, Blattwerk und Emblemen auf gepunztem Grund, Giacomellis bekanntes Vogelbuch mit buntgetönten Vögeln auf Kirschenzweigen geschmückt. Auch Madame Vallgren stattete die Einbände von Romanen und Memoiren mit illustrierenden Reliefs in Lederschnitt aus und auch ihre, wie es scheint, an Meunier geschulte Kunst ist eine durchaus vollwertige und stark individuelle. Das Relief ist bei ihr etwas flacher und weicher, mehr malerisch behandelt, aber gleichfalls eine Imitation alter Bronzegüsse mit allen scheinbaren Zufälligkeiten der Patinierung und des Abscheuerns durch lange Benützung. Hie und da glaubt man die langgezogenen Gestalten ihres Gatten, des bekannten Bildhauers, herauszufinden. Der farbige Maroquin, der auch ihre Lederschnittauflagen umrahmt, ist gut abgestimmt, die Details, obgleich technisch weit weniger mannigfaltig als bei Meunier, mit größerer echt weiblicher Sorgfalt für das Kleine und scheinbar Unbedeutende fein berechnet und in Harmonie gebracht. Ganz eigenartig



Abguß einer Originalkachelform im Besitze des Hafners Fischer in Hallein, um 1600

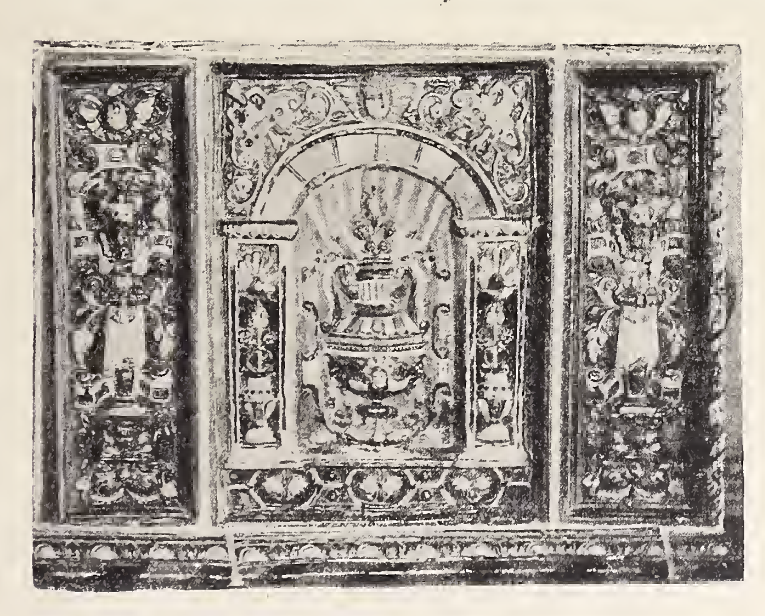
ist ein phantastisches Algenmuster, aus welchem ein Fleck mit einem kleinen Seestück in bemaltem Flachrelief ausgespart ist, zu Victor Hugos „Souvenirs d'un matelot“, malerisch weich die Szene aus Flauberts „Cœur simple“ auf dem dazu gehörigen Bande aus dunkelgrünem Maroquin.



Model zu einem Mittelstück der Kachelfolge mit den fünf Sinnen. Auch auf dem Salzburger Krug des Österreichischen Museums verwendet. Salzburg, um 1600. Früher Sammlung Walcher

Durchaus künstlerisch behandelt auch Des Essars in Toulouse den Lederschnitt, indem er seinem gotisierenden Band ein vornehm altertümliches Gepräge gibt. Er treibt das Relief gleichfalls auf eine Auflage, nimmt aber auch für den Überzug braunes, nur in der Nuance verschiedenes Rindsleder. In den gotischen Formen ist moderner Geist trotz des feudalen, von Windhunden gehaltenen Wappens, das nicht in der Mitte, sondern nach der oberen rechten Ecke zu angebracht ist und ebenso wie die einfach durchbrochenen Eckbeschläge aus matt oxydiertem Silber besteht.

St. André de Lignereux setzt sich in genialer Rücksichtslosigkeit über alle Handwerkstraditionen hinweg und greift immer zu dem Mittel, das gerade am leichtesten die beabsichtigte Wirkung verbürgt. So treibt er einen weit verästelten Baum in hellen Bronzetönen aus dunkel gebräuntem Grund heraus und bildet das Laub durch die üblichen kleinen Kreispunzen, etwa von dem Durchschnitte eines Uhrschlüssels, die er bald zu dichten Massen zusammenballt, bald nur halb ausgedrückt sich verlaufen läßt. Ebenso raffiniert ist ein Rindslederrelief mit gekreuzten Thyrsusstäben und Laubwerk sowie andere goldig angehauchte Bände mit Fruchtzweigen behandelt, bei welchen der Grund mit flotten, unregelmäßig verstreuten Mustern punziert ist. Eine ähnliche Frei-



Bunte Kachel aus der Werkstätte des Hafners Paul Zilpolz in Linz. Zirka 1580. Starhembergsches Schloß zu Efferding



Bunte Ofenkachel mit der „Geometria". Zirka 1550, Wels? Arbeit des Meisters Hans Vinckh? Museum Linz

heit in der Wahl der Mittel gestattet sich Eugène Aumaitre in Paris, der auf einem Kalblederband illustrierende Szenen nicht nur treibt und schneidet, sondern mit dem Glühstift und durch Bemalung weiter ausführt. Auch im farbigen Ledermosaik bringt er eigenartige Wirkungen hervor, so in einem Bande aus braunem Maroquin mit eingelegten Wolkenstreifen, über welche Blatt- und Blumenzweige flott hingeworfen sind, wobei freilich etwas zu bizarre koloristische Stimmungen unterlaufen.

In diesen zum Teil von Künstlern oder künstlerisch begabten Dilettanten ausgeführten Stücken tritt das Handwerksmäßige vollkommen zurück. Die Technik ist zu Kunstwerken von ganz subjektivem Gepräge ausgenützt, in einer Freiheit, die man sonst weder in Deutschland noch in England findet. Daneben wird aber auch die historische Richtung kultiviert und neben den Stilen, welche die Franzosen als speziell nationale ansehen, die des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, auch Grolier und Henri deux nachgeahmt. Geschmack und technische Sorgfalt haben dabei kleine Kabinettstücke geschaffen, wie einzelne Grolier-Bändchen der Damen Sigrid Kristiansen und Elisabeth Scarborough, die beide in Paris tätig sind, René Kieffers und Chambolle-Durus, der Holbeins „Totentanz" in braunem Maroquin gebunden und die Innenseite auf rotem Grunde mit Bandwerk im Grolier-Stil, mit Kartuschen und Arabeskenranken aus Azuré-Stempeln ausgestattet hat. Sehr fein ist auch sein Einband zu der von Ch. Eisen illustrierten „Eloge de la folie", rotes Maroquin mit einem reichen Bandmuster im Rokokostil, hergestellt aus kleinen Stempeln mit Emblemen und dem Brustbild eines Schalksnarren. Auch gotische Motive werden mit leichter Modernisierung benützt.

In Deutschland haben sich zahlreiche Buchbinder, nachdem sie ihre Technik an alten Mustern geschult, von der Kopistenarbeit frei gemacht und mit Benützung der Handvergoldung und farbiger Lederauflage neue großzügige Muster von feinem Schwung der Linien geschaffen, welche die ältere



Großer Weinkrug von 1687. Arbeit des Gollinger Töpfers Schödl. Museum Linz

Art der Kombination kleiner Stempel ersetzen. Bei Collin und bei Kersten in Berlin, Rauch in Hamburg und Ludwig in Frankfurt finden wir vornehmes, in den Farben gewöhnlich gut abgestimmtes Material, schlanke Kurven, das sogenannte Linienbandwerk zu Rahmen, Bändern, Verschlingungen und Gitterwerk von einfach eleganter Wirkung zusammengesetzt, hie und da durch geometrische Auflagen, Blüten und Blattwerk bereichert, eine neue und eigenartige Dekoration, die trotz ihrer Einfachheit große technische Sorgfalt verlangt. Besonders Kersten und Ludwig waren auf der Frankfurter Ausstellung sehr stattlich vertreten, freilich sah man von jenem viel bereits Bekanntes, auch einzelne mit marmorierten Vorsatzpapieren überzogene Halbfranzbände, dann einen Deckel aus grauem Ecrasé mit einem japanischen Goldnetz, an dessen Schnittpunkten kleine schwarze Dreiecke aufgelegt waren, die aussahen wie Wasser, das an einem Spinnengewebe hängen bleibt; andere mit originellen kleinen Goldkreisen, mit zierlicher moderner Spitzenbordüre, mit palmettenartigem Linienmuster um die Bünde und andere.

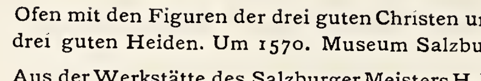
Aus Rauchs Werkstatt war ein zierlicher Oktavband aus grünem Kapsaffian hervorgegangen, der in Lederauflage ein kleines aufgeschlagenes Buch und zarte Blattranken in Gold zeigte. Neben dieser exakten Arbeit fiel ein Gästebuch aus gleichem Leder mit großzügigem Linienschmuck nach dem Entwurf von Behrens auf. Martin Lehmann in Bremen schnitt in weißem Pergament ein Muster von lanzettförmigen Blättern aus und unterlegte es mit grüner Seide. Zu den altbewährten Firmen traten zahlreiche neuaufstrebende hinzu, auch die Handwerker- und Kunstgewerbeschule von Elberfeld, welche schon auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1902 durch ihre vortrefflichen Entwürfe für innere Buchausstattung Aufmerksamkeit erregt hatte. Unter ihren an Kersten erinnernden, mit einfachen Goldlinien gemusterten Arbeiten zeichnete sich ein Halbfranzband aus, dessen braunes Rückenleder sehr weit über die Decke gespannt und mit einem schwarz auf Goldgrund



Ofen im Schloß Süsenburg im Kremstal. Vermutlich Arbeit eines Hafners in Kremsmünster, nach 1570

Bunter Ofen im Schloß Würthing bei Lambach. Erzeugnis einer oberösterreichischen, vermutlich Steyrer Werkstätte (zirka 1560—1570)

ausgespartem Blattmuster verziert war, ebenso die Ecken. Den Überzug bildete einfarbige dunkelgrüne Seide. Auch die benachbarten Krefelder Meister Welter und Peiler, dann Köster in M.-Gladbach pflegen mit Geschick den modernen nationalen Stil. Dieser hat Rodenbachs Buch über „Das tote Brügge" in schwarzes Kalbleder gebunden, darauf in Goldlinien eine Tragbahre in Handvergoldung dargestellt, begleitet von zwei weißen Kerzen in goldumrissener Lederauflage. Ein in helles Schweinsleder gebundenes Erbauungsbuch mit Renaissanceornamenten in Blinddruck und kräftig wirkendem Goldtitel paßt sich dem ernsten Charakter alter Arbeiten vortrefflich an, ohne den modernen Ursprung zu verleugnen. In überraschender Weise tritt bei den deutschen Buchbindern der Düsseldorfer Karl Schultze in den



Ofen mit den Personifikationen der freien Künste. Um 1570. Schloß Efferding

Aus der Werkstätte des Salzburger Meisters H. R.

Ofen mit den Figuren der drei guten Christen und drei guten Heiden. Um 1570. Museum Salzburg

Aus der Werkstätte des Salzburger Meisters H. R.

Ofen mit den Personifikationen der freien Künste. Um 1570. Museum Salzburg

Aus der Werkstätte des Salzburger Meisters H. R.



Kniender Christus, bunt glasierte Hafnerarbeit in St. Florian. Oberösterreich. Anfang des XVI. Jahrhunderts

Vordergrund, in dessen vielseitiger Tätigkeit sich neben großer technischer Sorgfalt ein lebhafter künstlerischer Schwung bemerkbar macht. Ich freue mich um so mehr, dies hier zum Ausdruck bringen zu können, als es mir früher bei der Rückkehr des jungen Meisters aus Zähnsdorfs Schule in London vergönnt war, an seinem Aufstreben teilzunehmen. Es fand sich gerade ein wohlhabender Bücherfreund, der uns seine ansehnliche, alle Gebiete des Wissens und der schönen Literatur umfassende Bibliothek zur Ausstattung anvertraute. Damals dachte in Deutschland noch niemand an eine individuelle Behandlung des Einbands, es herrschte darin nur ein Grundprinzip, nämlich das, den Preis des Einbands im Einklang zum Buchhändlerpreis des Buches zu halten. Trotzdem wagte ich den Versuch, die äußere Ausstattung des Buches durch einen möglichst einfachen und verständlichen symbolischen Schmuck mit seinem Inhalt zusammenzubringen, die Hülle bei Wahrung des Gesamtcharakters der Bibliothek geistig zu differenzieren, etwa so, wie ich es auf einigen Tafeln von Octave Uzannes damals neu erschienenen Werken „La reliure de luxe“ und „La reliure moderne“ gesehen hatte. Meine Entwürfe fanden bei Schultze einen verständnisvollen Interpreten. Da Lederschnitt wie jeder andere Reliefschmuck ausgeschlossen war, auch wo möglich mit dem vorhandenen Vorrat von Stempeln ausgekommen werden mußte, berechnete ich den Deckelschmuck auf Blinddruck, Handvergoldung und Lederauflage. Hie und da durfte noch mit Ritzung hineingearbeitet werden. Aus Bogen- und Linienstempeln wurden Umrißzeichnungen zusammengesetzt und diese durch Blütenzweige, Kränze, Rahmenwerk und farbige Einlagen belebt. Aus gewöhnlichen Grolier- und Fanfarenstempeln, Punkten, Bogen, Sternchen, Rollen ergab sich eine Fülle neuer Kombinationen, mit welchen wir gegen die Gepflogenheit auch Seitenteile und Eckstücke von Halbfranzbänden schmückten. Lyra, Harfe und Violine, Tamburin und Thyrsus dienten zum Schmuck musikalischer Werke und lyrischer Dichtungen, Blumen, abgebrochene Säulenschäfte, mit



Schweizer Hafnerkrug (Winterthur) mit rotbraunen Tupfen. Zirka 1600. Sammlung Graf H. Wilczek

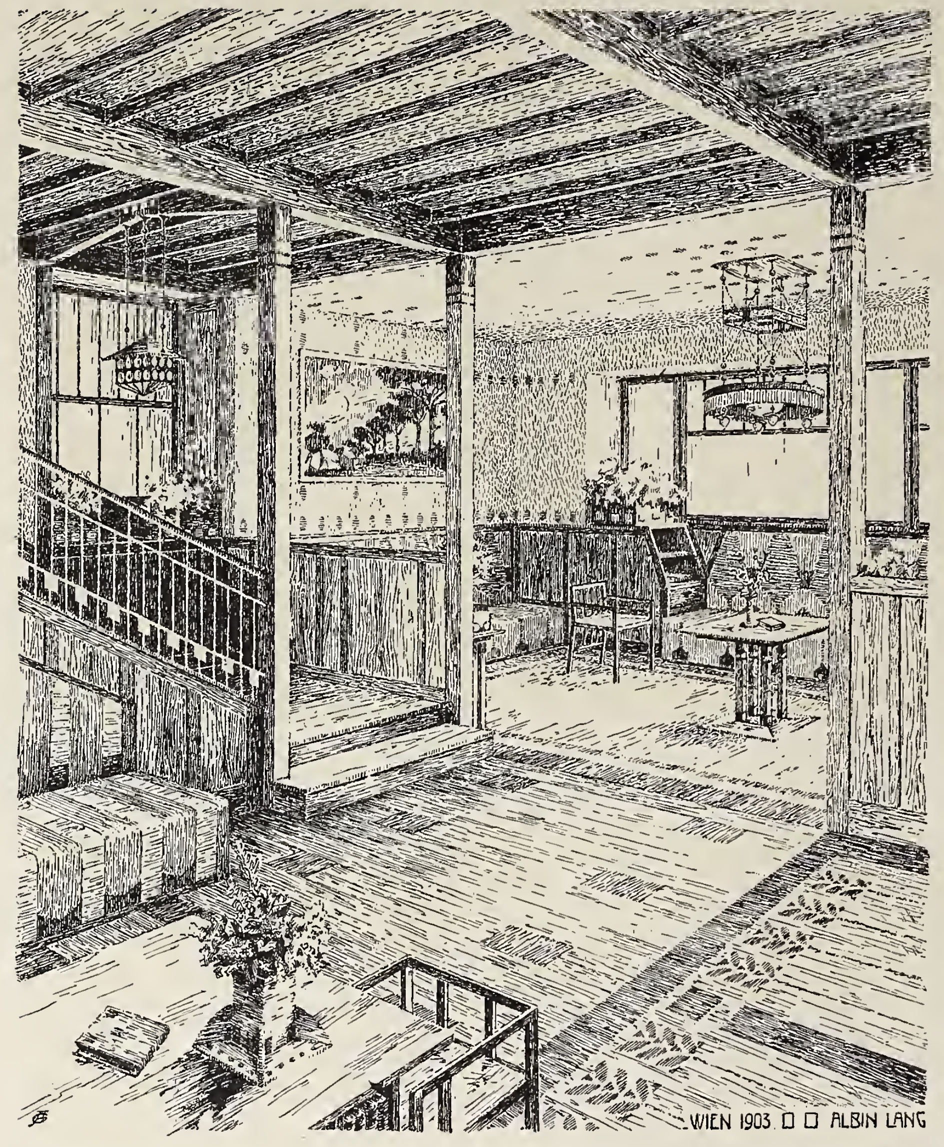


Bunte Kachel, Brustbild eines Bäckers. XVI. Jahrhundert Anfang. Wohl Salzburger Arbeit. Sammlung Dr. Figdor

Lorbeer und Eichenlaub umwunden, die aufgehende Sonne, Torbogen und Turmspitzen zierten den Deckel anderer poetischer Werke, Speer, Schwert und Schild, Bogen, Köcher und Pfeile den geschichtlicher und kriegerischer Schilderungen. Pikante Literatur wurde in Schweinsleder getan, eine Geschichte des Fächers mit einem Stilleben von solchen in farbigen Lederauflagen geschmückt und der Titel in flotten, goldenen Schriftzügen, die sich gleichfalls aus Bogen und Linien zusammensetzten, beigefügt. Das alles ist heutzutage nichts Seltenes mehr, man hat sich längst daran gewöhnt, den in einem Exemplar hergestellten Einband als etwas Persönliches zu betrachten. Auch Schultze ist über dieses Anfangsstadium hinausgekommen und führt die schwierigsten und kompliziertesten Entwürfe mit derselben peinlichen Sorgfalt aus wie die einfachen von dazumal. Eine quadratische Adresse, in lichtes Schweinsleder gebunden, hat an den beiden äußeren Ecken kräftige quadratische Messingbeschläge, welchen an den anderen ein Rosettenornament in Golddruck entspricht. Die Mitte bezeichnet eine größere sonnenförmige Rosette mit breiter Umrahmung. Ebenso eigenartig ist ein Band in grauem Kapsaffian mit zwei stilisierten Lorbeerbäumen und zwei Reihen blaßroter Blüten. Ein Band aus demselben, aber hellgrün gefärbten Leder enthält in der Mitte eine rechteckige Auflage in Violett, umschlossen von einem geschmackvoll stilisierten, in Mäanderlinien auslaufenden Lorbeerkranz. Lorbeer und Goldlinien bilden auch den Schmuck eines in hellblauen Kapsaffian gebundenen Gedenkbuches, während Andrees Handatlas ein kalbledernes Kleid mit farbigen Beizen und Goldlinien englisch-gotischen Stils erhalten hat, die einen großen Globus umgeben. Durch ungewöhnlich exakte Arbeit überrascht ein Band aus hellgelbem Kapsaffian, das bekannte Werk von H. Stratz über die Rassenschönheit des Weibes enthaltend, wenn auch die Zeichnung

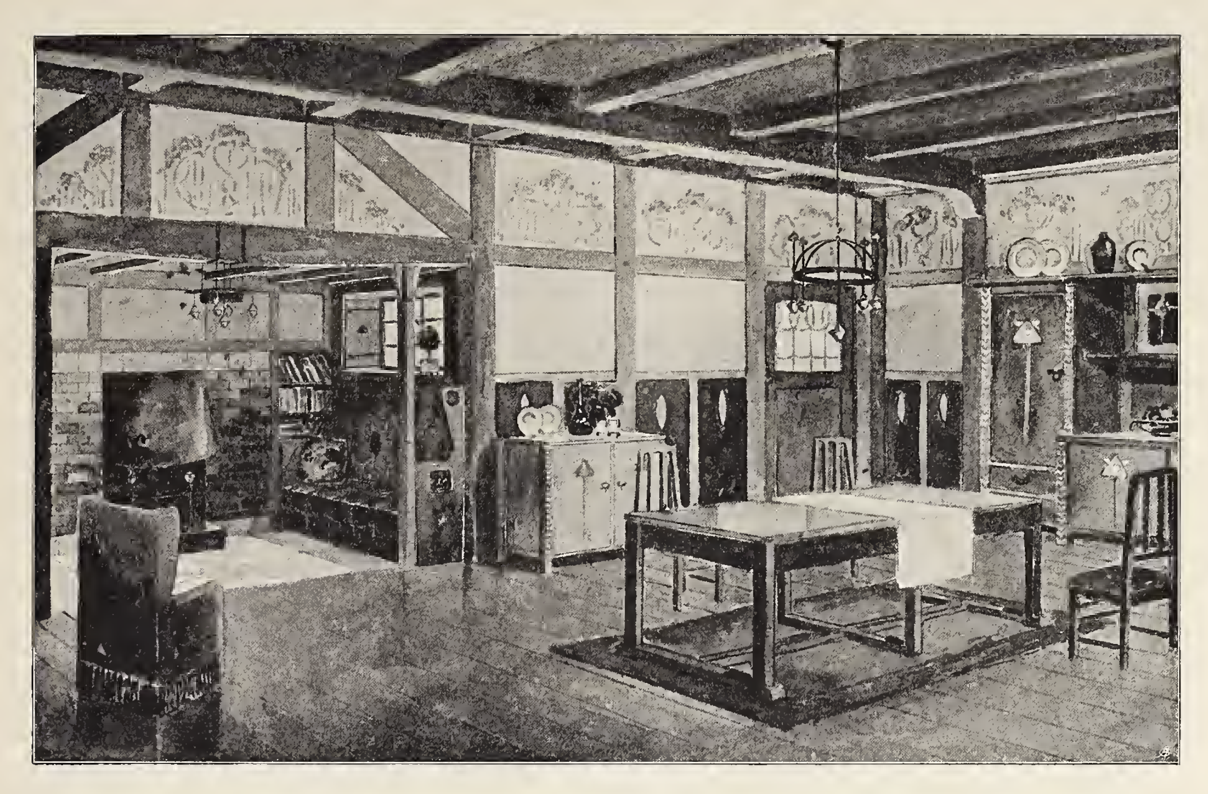


Zwingli-Becher im Schweizer Landesmuseum. Kölner oder süddeutsche Hafnerarbeit. 1526



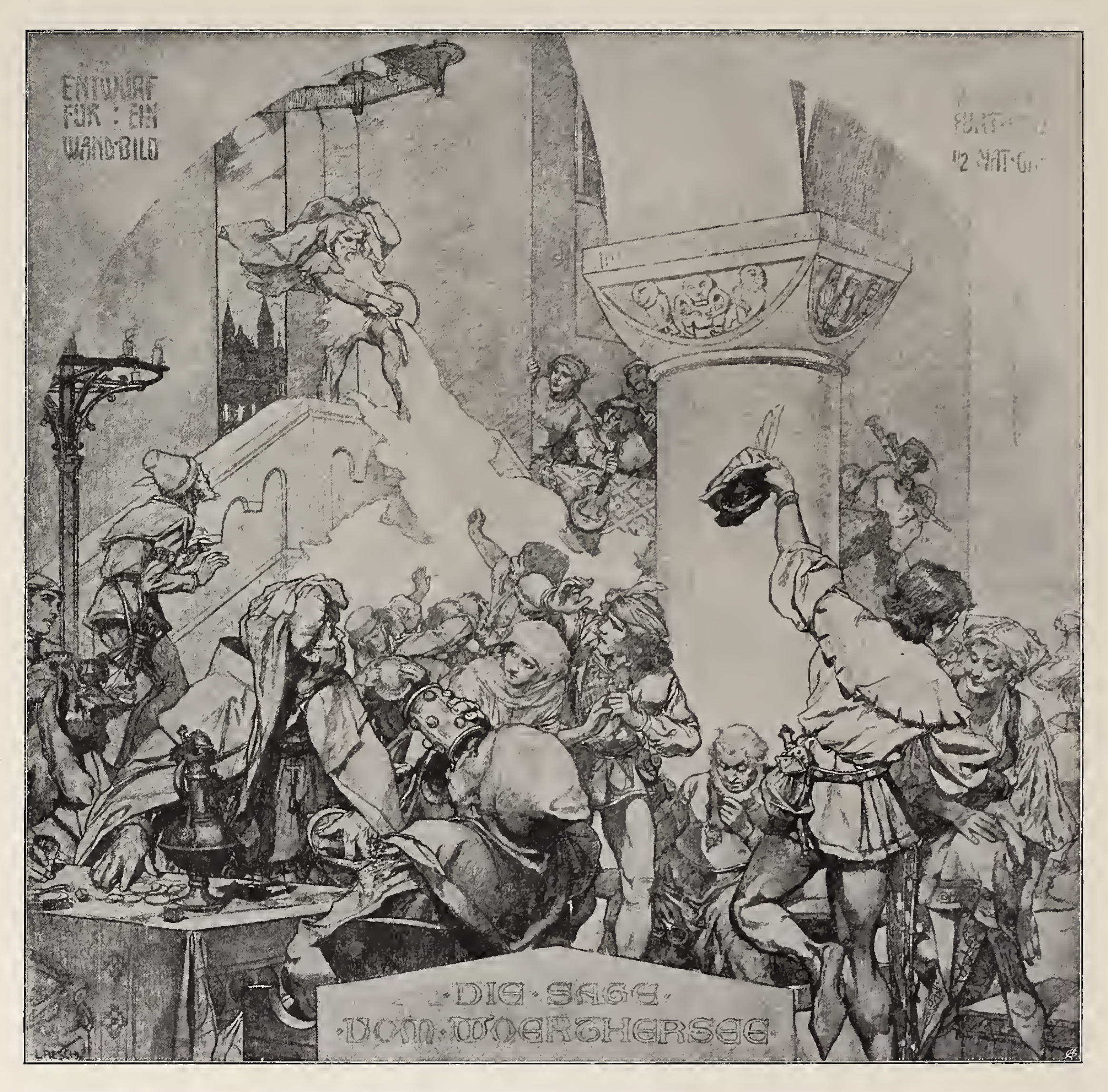
Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Innenraum, entworfen von Albin Lang (Herdtle-Schule)

nicht fehlerlos ist. Er zeigt, aus einem Kreisornament hervorwachsend, die Halbfigur eines Weibes in elfenbeinweißer Lederauflage, umgeben von einem reichen Ornament in derselben Technik und einer breiten Schachbrettbordüre in Rotbraun, Schwarz, Elfenbeinweiß und Gelb. Zwei Kasseler Meister, Paul Gerlach und Georg Breitenbach, haben neben anderen guten Stücken auch durchbrochene Arbeiten ausgestellt. Der Gerlachsche Band zeigt, ähnlich wie der des Bremers Martin Lehmann, auf quergerippter grüner Seide ein in weißem Pergament ausgeschnittenes Durchdringungsmuster von schmalen Blättern und Stielen, der aus Breitenbachs Werkstatt auf rotmarmoriertem Kalbleder einen aus hellgelbem Leder ausgeschnittenen Baum, zwischen dessen weiten Verästelungen Goldpunkte ausgestreut sind. Ebenso originell ist der Schmuck eines Albums aus braunem Saffian, an dessen Ecken schwarze Quadrate mit einem weißen Gittermuster aufgelegt sind, die durch schwarze, von Goldlinien begleitete Bänder verbunden werden. Von Ernst Knothe in Görlitz möchte ich außer einigen Arbeiten mit großlinigem Goldmuster einen grünen Saffianband in ernstem antikisierenden Stil hervorheben, der mit einer weißen Tessera in aufgelegtem Leder und an den Ecken mit vier Lorbeerkränzen in Hand-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Innenraum, entworfen von Adolf Jonasch (Herdtle-Schule)

Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Schlafzimmer aus Mahagoni, von Fritz Zeymer (Hoffmann-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Entwurf für ein Wandbild in Klagenfurt „Die Sage vom Wörthersee" (Kohlenkarton) von Leopold Resch (Karger-Schule)

vergoldung geziert ist. Die Frankfurter Buchbinder haben sich natürlich sehr lebhaft an der Ausstellung beteiligt. Dem konservativen Geschmack ihres Publikums entsprechend, zu welchem die Sammler von Antiquitäten einen großen Prozentsatz stellen, überwiegt bei ihnen die Nachahmung historischer Stilarten, außer den Grolierschen Bandmustern namentlich die französische Fächer- und Spitzenornamentik. Karl Hessemer, Adam Baum und auch E. Ludwig haben in dieser Art sehr geschmackvolle und solide Arbeiten geliefert. Letzterer pflegt daneben aber auch, wie erwähnt, das Linienbandmuster und andere moderne Stilarten. Besonders eigenartig wirkt ein Einband zum Teuerdank aus orangegelbem Kapsaffian, von dessen rechteckigem, den Titel enthaltendem Mittelfeld radiär gerade und geschlängelte Strahlen mit zierlichem Blattwerk in Handvergoldung ausgehen. A. Osterrieth hat zwei Einbände nach Entwürfen von Cissarz geschaffen, die sich gleichfalls durch

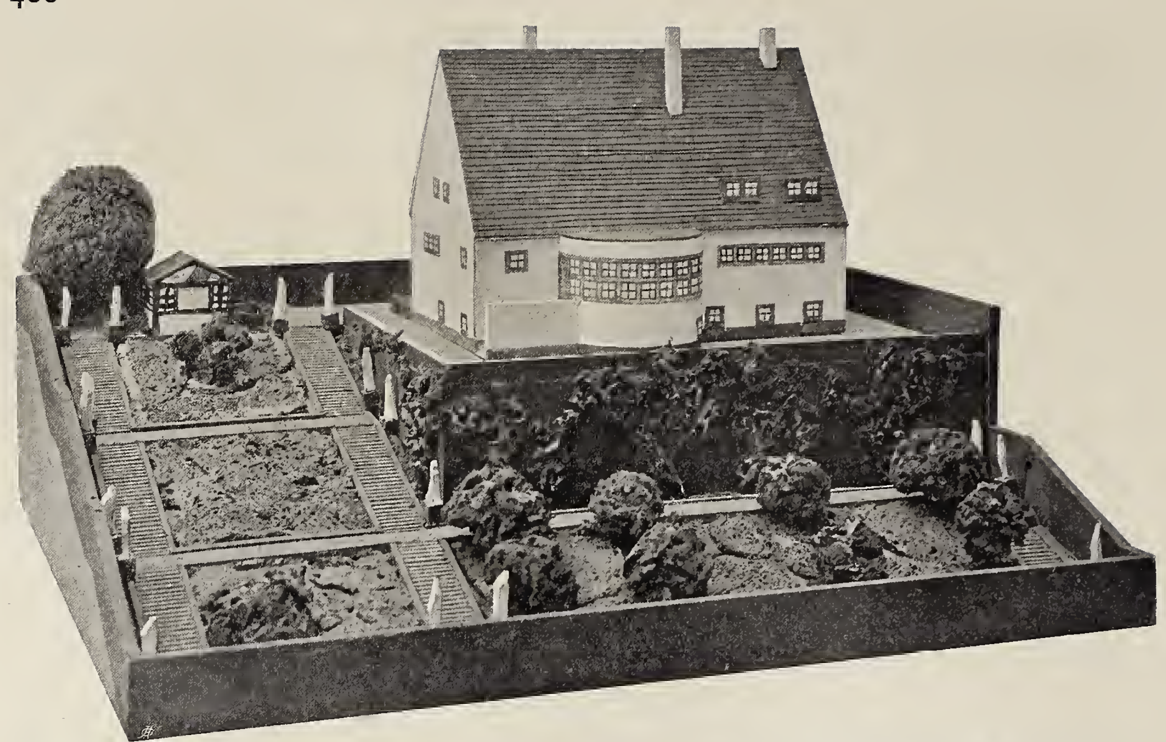


Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Illustration, „Lagerszene“. Getuschte Federzeichnung von Hans Fritsch (Karger-Schule)

selbständige und geschmackvolle Erfindung auszeichnen. Der eine, braunes Maroquin, zeigt uns ein rechteckiges Mittelfeld im schwarzen Leder, mit einem Schachbrettmuster in Handvergoldung bedruckt, dann an den Längsseiten zwei breite Borden mit ähnlicher, von starken Goldlinien begleiteter Musterung. Der andere Band, weißer Saffian, ist in einzelne rechteckige Felder zerlegt; die Mitte enthält ein Rautenmuster aus roten und dunkelvioletten Ledereinlagen mit aufgedruckten Goldrosetten, die Ecken sind durch grüne Quadrate mit ähnlicher Musterung betont und das Ganze durch reiche goldene Streifung verbunden. Auch zwei Damen pflegen die Kunst der Buchbinderei mit weit über den üblichen Dilettantismus gehender



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule.
Entwurf für Zwickelfelder am Portale eines Kaufhauses (farbiger Karton) von Erna L'Aune (Karger-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Modell für ein Landhaus, von Fritz Zeymer (Hoffmann-Schule)

Sorgfalt und technischer Fertigkeit. Frau Karl Borgnis, die auch als Sammlerin der Ausstellung einige Stücke zur Verfügung stellte, ist die Schöpferin einiger geschmackvoller Bände in japanischem, bedrucktem Leinen, von Miß Swainson rührt ein schönes Album aus weißem Glacéleder mit Silberbeschlägen her, in welche persische Muster geätzt sind.

Auch in dem nahen Offenbach hat die Buchbinderei einige Namen von gutem Klang aufzuweisen, außer dem bereits genannten, aus Stockholm eingewanderten Axel Lundquist August Demuth, der zu „Über Land und Meer“ einen Einband in Darmstädter Art hergestellt hat, brauner Saffian mit quadratischer Ornamentik in Hand- und Preßvergoldung, darunter ein Feld, in welchem ein Seeschiff in Goldlinien dargestellt ist. Darmstadt selbst ist auf der Ausstellung gar nicht vertreten, ebensowenig Dresden, das seine Kräfte für die eigene Ausstellung sammelte, Karlsruhe und München sehr dürftig. Jenes darf man nach dem rückständigen Adressenkram nach Entwürfen von Götz und Dörr nicht beurteilen. Aus München sandte das bekannte Kaufhaus Oberpollinger einige originelle Sachen, wie den nach Paul Bürcks gearbeiteten Entwurf zu Nietzsches Zarathustra, blaues Ecrasé mit einer weißen Lederauflage für den Titel, die eine antike Türöffnung darstellt, mit einem goldkonturierten Adler in Kreisumrahmung darüber. Ein anderer Entwurf von Bürck dagegen, der eine verdächtige Ähnlichkeit mit einer großen Runkelrübe hat, ist ebenso verunglückt wie zwei Entwürfe Olbrichs.

Einen stark subjektiven Eindruck machten die Arbeiten aus Österreich. Sie waren eigenartig, gleichzeitig aber auch sehr fein gearbeitet und geschmackvoll komponiert. Von bloßem Standpunkt der Luxusindustrie aus



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Modell für einen Preis der Herkomer-Konkurrenz 1906 von Hella Unger. Ausgeführt in Silber (Schwartz-Schule)

betrachtet, sind sie an Eleganz und Zierlichkeit den Französischen entschieden überlegen und, selbst wenn sie zur Bizarrerie neigten, von einer koketten weiblichen Grazie. Aber während die französischen Einbände Kunstwerke im kleinen sind, bleiben die Wiener dieser Art geistreiche Spielereien. Bei den Parisern ist das Handwerk zur Kunst emporgestiegen, bei den Wienern die Kunst zum Handwerk herabgestiegen. Neben den deutschen Bandverschlingungen machte sich die eigenartige Ornamentik der Wiener Sezession auch hier sehr geltend. Hoffmann und Kolo Moser, wahre Puritaner der geraden Linie, verwenden ihr Gitterwerk, ihr Rauten- und Schachbrettmuster zu raffiniert einfachen Bildungen, denen es selten an echt wienerischem Schick fehlt. Bei den Vorsatzpapieren und Überzügen der Halbfranzbände manchmal von greller Buntheit, sind die Farben der Ledersorten — zu welchen neben den sonst üblichen auch Fischhaut, Eidechsen- und Krokodilleder kommen und aufs neue die hohe Entwicklung der Wiener Lederindustrie dartun — gewöhnlich zu gebrochenen Tönen, verschiedenartigem Grau, Lila, Oliv, Gelblichgrün abgestumpft. Die meisten Bände waren von der Wiener Werkstätte in der Neustiftgasse geliefert. So einer nach Mosers Entwurf in schwarzem Maroquin mit aparten Einlagen aus Sägefischhaut und einem Titeldruck in japanischer Manier (zum Glücke beschränkt sich die jetzt alles überflutende Japonerie in der



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Plastik von Friedr. Gornik (Straßer-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. „Ceres", Bronzestatuette von Baronin Renée Vranyczany (Straßer-Schule)

Buchbinderei vorläufig im allgemeinen noch auf die Vorsatzpapiere), ein anderer aus fein geperltem grauen Eidechsenleder nach dem Entwurf desselben Künstlers mit diskretem Linienschmuck und silbernem Schnitt und zwei nach Josef Hoffmanns Entwürfen in schwarzem Maroquin und blauem Saffian mit sehr nobel wirkenden Goldlinien. In einem von Adolf Boehm entworfenen Band aus grauem Kalbleder feiert die in Dreiecken und Quadraten schwelgende Sezessions-Phantasie einen kleinen Triumph. Die Sache sieht trotz der anscheinend primitiven Kunstmittel doch sehr elegant aus. Für „Angelus Silesius" von O. E. Hartleben lieferte Hoffmann einen Entwurf, der den erwähnten Erstlingen des Düsseldorfer Meisters Karl Schultze gleichkommt: grüner Maroquin und grüner Schnitt, auf dem vorderen Deckel zwei Fackeln in Goldumrissen, darunter gleichfalls aus Linienstempeln zusammengesetzte freie Schriftzüge. Einige Bände von Franz Ziehlarz zeichneten sich durch fein gestimmte Farbe des Leders, teilweise bemalt, sowie durch die eleganten Muster der Pressungen und Handvergoldungen aus. Bei einem Band aus hellbraunem Rindsleder zweigt von einer Seitenkante leichtes Rankenwerk ab; der übrige Schmuck ist auf eine breite Randleiste beschränkt.

Von hervorragender Schönheit waren die Prager Einbände, die zumeist freigeschwungene Linien, Gitter, farbig aufgelegte Durchdringungsmuster in höchst sorgfältiger Ausführung und geschmackvoller Zeichnung aufwiesen. Neben den bereits erwähnten Arbeiten von A. Spott kommen die von Gottlieb Fischer in Betracht, deren Ornamentik, Linien in Gold und farbige Bänder, zwar ganz modern ist, aber sich in der Technik an Grolier-Arbeiten anschließt. Auch die Gruppe des Technologischen Gewerbemuseums in Prag war sehr glücklich gewählt. Die Arbeiten von Smola, Kloubek, Městak und Malik ragten besonders hervor. Ersterer wagte sich an die Darstellung einer Landschaft mit einer Burgruine, die er silhouettenartig in verschiedenfarbigem, dunklem Leder auf hellgrauem Grund auflegte, Kloubek lieferte einen Einband derselben Grundfarbe mit aufgelegten breiten Streifen in Grün und Lichtbraun, mit Gold umrissen nach Kolo Mosers Art. Malik verzierte den schiefergrauen Grund mit aufsteigenden Goldlinien, an welche sich kleine Abzweigungen mit originellen dunkelroten Einlagen angliederten.

Eine große Reihe tüchtiger deutscher und ausländischer Meister verzichtet auf die Betätigung von Eigenart und sucht im engeren oder weiteren Anschluß an alte und orientalische Muster Geschmack und Solidität zu bekunden. Dazu gehört außer bereits früher Genannten der Franzose Gruel, einer der Reformatoren der modernen Buchbindekunst, welcher in Frankfurt



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. „Gänsemädchen“, Aquarium, Bronze von Friedrich Gornik (Straßer-Schule)

durch den zierlichen Prachtband im Empirestil, mit reicher, aus Palmettenranken und Sphinxen in Rollendruck zusammengesetzter Bordüre, vertreten war. Dazu gehören auch sämtliche Italiener, an deren Selbstgenügsamkeit ja die moderne Kunst mit ihren Siegen und Enttäuschungen ziemlich unbeachtet vorbeigeht. Immerhin boten G. Cecchi & Figlio in Florenz mit ihren prachtvoll ausgestatteten, höchst gewissenhaft durchgearbeiteten Bänden dem Liebhaber eine Augenweide seltener Art. Bewunderung erregte vor allem eine große Pergamentmappe, deren weiße Fläche ganz mit feinen Lilien und Rosetten in dunkelroter und grüner Lederauflage mit Goldkonturen bedeckt war. Die breite, mit Rosetten und Blattwerk in Gold gefüllte Bordüre aus schwarzen und braunen Lederstreifen enthielt vier Medaillons mit Wappenschildern in feinster Mosaikarbeit, die von grünen, goldgesäumten Lorbeerkränzen umgeben waren, und zwei Reihen zierlichen Spitzenwerks in Handvergoldung als Abschluß. Ein Band aus braunem, schön gemasertem Kalbleder war mit breiten Goldspitzen im Stil der Barockzeit bordiert, andere aus Pergament, grünem Saffian und braunem Kalbleder zeigten gleichfalls Spitzen- und Fächermuster in reichster Ausbildung, aber strenger Unterordnung unter alte Muster. Weniger sorgfältig war der Dante-Band von Casciani in Rom gearbeitet, braunes Kalbleder, das in einem Rautenmuster mit Rosetten in Stempeldruck als Hauptzierat ein quadratisches Feld mit dem Profilkopf des Dichters in Hochrelief enthielt.

Auch in der englischen Buchbindekunst herrscht konservative Ruhe. Früher als anderwärts hatten sich jenseits des Kanals Liebhaber gefunden, die auf einen schönen Einband Wert legten und bereit waren, solide Arbeit angemessen zu bezahlen. Manche deutsche Meister, wie Zähnsdorff, fühlten sich dadurch veranlaßt, ihre Werkstatt nach der Themse zu verlegen, um dort die Gaben zu verwerten, welche bei ihren sparsamen, viele Bücher schreibenden und lesenden, aber wenige kaufenden Landsleuten brach



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Christus, entworfen und in Holz ausgeführt von Jos. Wilk (Klotz-Schule)

gelegen hatten. Außer dem Adel waren der Hof und die Universitäten seit jeher auf eine vornehme und dauerhafte Ausstattung ihrer Bibliotheken bedacht gewesen und so hatte William Morris gerade auch auf dem Gebiet der Buchbinderei das Feld wirksam vorbereitet. Ehe man noch an neue stilistische Ausdrucksformen dachte, hatte sich in England bereits ein neuer Typus der Buchausstattung im Innern und Äußern entwickelt, der durch die moderne Bewegung nicht wesentlich beeinflußt wird. Beim Einband, der fast immer ein sogenannter Ganzlederband ist und aus dem besten Material hergestellt wird, ist die obere Seite mit einem breiten und reichen Rahmenwerk versehen und der Grund mit Rauten, leicht geschlängelten oder geraden Linien, einem Netzwerk oder feinmaschigem Gittermuster bedeckt, an dessen Stielen Blättchen und Blüten, oft von feinster farbiger Lederauflage ansetzen. Die Maschen des Netzwerks werden mit Rosetten, Blüten, Blättchen, Goldpunkten oder Sternchen gefüllt. Dieselben Ornamentmotive zieren den Rücken, die inneren Ränder, während die Spiegel oft mit Pergament- oder Ledermosaik ausgelegt werden. Dieser mit verschwenderischer Fülle ausgestreute Schmuck macht wegen der Kleinheit der Muster nur selten den Eindruck der Überladung. Sehr beliebt sind bei den Stempeln für Handvergoldung englisch-gotische Motive, wie sie Morris in Mode brachte, aber auch solche der Renaissance, Fächer und Spitzenmuster, daneben die Blumen persisch-indischer Buchmalereien. Von Japonerien hat sich der englische Bucheinband wie der unsere freigehalten, mit Ausnahme der Vorsatzpapiere. Hier zeigen sich die kleinen gelben Künstler in der Verwertung natürlicher Motive, wie Äderung und Maserung verschiedener Pflanzen, der Baumrinde, der Tierhäute und in allerlei beim Farbendruck sich ergebenden Zufallsmustern, die sie in mannigfachen gebrochenen Tönen variieren, geradezu unerschöpflich. A. de Sauty, Frank G. Garrett, Ramage, Rivière und Sohn, Sangorsk & Sutcliffe sind neben einer Reihe geschickter Dilettantinnen, die in England die Lederintarsia und Handvergoldung mit demselben Eifer pflegen wie deutsche und französische Frauen den Lederschnitt, eifrig bemüht, dem englischen Bucheinband sein altes Ansehen zu sichern. Das Feinste und Kunstvollste aber, was jenseits des Kanals in ihm geleistet wird, brachten einige kleine Oktavbände der Oxford University Press zur Anschauung, die an Zierlichkeit, Exaktheit und an Glanz der Wirkung mit Juwelierarbeit wetteifern.

Dieser feine und edle Luxus ist allerdings mitunter recht kostspielig. Bei uns werden wohl selbst jene Damen, denen es dazu reicht und die sich nicht lange bedenken, Tausende für einen Brillantschmuck auszugeben, die



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Christus, entworfen und in Holz ausgeführt von Alois Schmider (Klotz-Schule)

englische Bücherliebhaberei lächerlich finden, eine Liebhaberei, die für ein Buch, dessen Ladenpreis eine Krone betragen mag, einen Einband im Preise von 100 Kronen herstellen läßt. Es fällt aber doch wohl keinem ein, zu behaupten, daß der Buchhändlerpreis den Wert des Buches bestimme. Übrigens rechtfertigt noch etwas anderes den Luxus in Bucheinbänden: Ein Buch, das in meinen Besitz übergegangen ist, das ein Stündchen oder länger oder dauernd mein Denken und Sinnen beeinflußt hat, ist mit mir verwachsen, ein Stück meines Ichs geworden. Wie hoch ich aber mich selbst taxiere, steht bei mir allein.

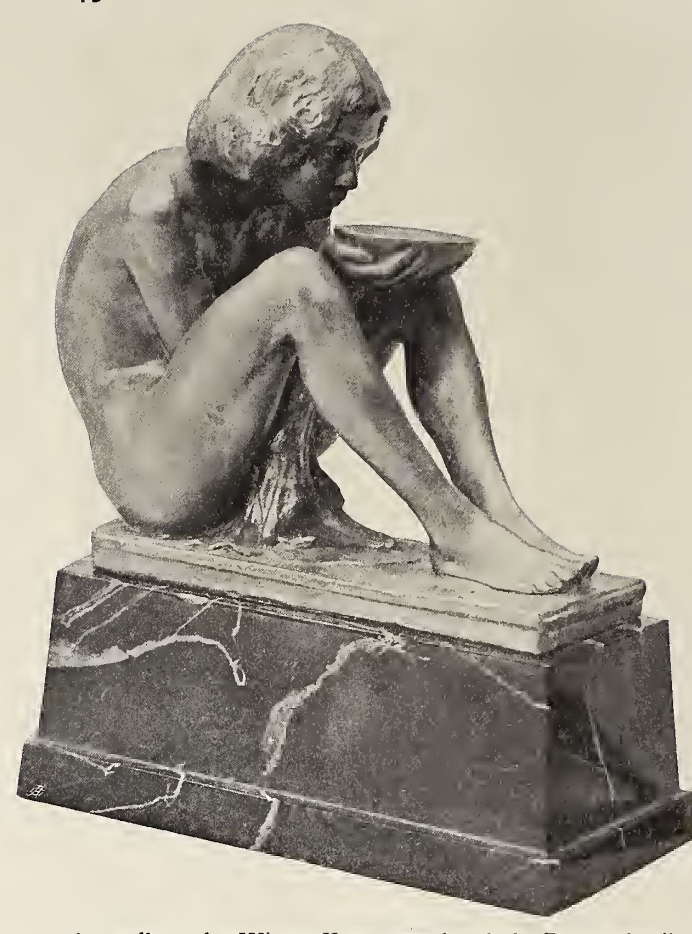
BUNTE HAFNERKERAMIK DER RENAISSANCE IN OBERÖSTERREICH UND SALZBURG VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU



LFRED Walcher von Molthein hat in diesen Blättern eine Reihe wertvoller und eindringlicher Studien aus dem problemenreichen Gebiet der süddeutschen und österreichischen Hafnerkeramik veröffentlicht, die vielfach Klarheit geschaffen und manche Anregungen gegeben haben. Vor kurzem nun hat er ein mit zahlreichen, vielfach farbigen Abbildungen versehenes Buch erscheinen lassen: „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in den österreichischen Ländern Österreich ob der Enns und Salzburg, bei besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Hafner“ (Wien, Kommissionsverlag von Gilhofer und Ranschburg, 1906), das wiederum reich an neuen, glänzenden und wissenschaftlich gesicherten Resultaten ist. Die jahrelange leidenschaftliche Hingabe an die reizvolle Materie ließ Walcher vor keinem Opfer zurückweichen, um auf diesem rätselvollen Gebiet Klarheit zu schaffen.

Ein großes Opfer, das nicht genug anzuerkennen ist, war es auch, auf eigene Kosten ein derartig prächtiges, reich mit Farbentafeln und Textillustrationen versehenes Werk* herauszugeben.

* Die Abbildungen auf Seite 471 bis 481 sind dem genannten Werke entnommen.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Bronzeplastik von Albert Besserdich (Schwartz-Schule)

Quellenstudien in Archiven, die viele wertvolle Nachrichten über alte Töpferbetriebe gaben und zahlreiche Namen, Siegel und Hausmarken von Töpfern lieferten, Nachgrabungen und Notizen über zufällige Funde von größeren Scherbenansammlungen, die auf eine Werkstätte schließen ließen, endlich eine überaus stattliche Anzahl von erhaltenen Objekten in den privaten und öffentlichen Sammlungen verarbeitete Walcher zu dem so anregenden und wertvollen Buche.

Wenn ihn auch der Eifer, volle Klarheit zu schaffen, und die Ergriffenheit von seiner Aufgabe manches Mal verleitet haben, Hypothesen aufzustellen, die vielleicht richtig, aber nicht genug bewiesen sind und noch zur Diskussion stehen bleiben müssen, so bleibt noch so außerordentlich viel an Neuem, Gesichertem, daß wir dem Verfasser für sein Buch vom Herzen dankbar sein müssen.

Nach den Akten blühte das Hafnergewerbe seit der Spätgotik in der Stadt Steyr. Walcher führt viele Meister an und bildet ihre Siegel ab. Diesen Meistern schreibt er zunächst eine Gruppe von Arbeiten zu, die sämtlich in der Gegend gefunden, respektive erworben wurden und sich dadurch charakterisieren, daß die Umrisse der Zeichnung in den noch weichen Ton eingeritzt und dann erst mit den Farbglasuren versehen wurden, so daß im Brande ein Ineinanderfließen der Glasuren verhütet wurde. Allerdings ist diese Technik nicht allein auf die Stadt Steyr lokalisiert gewesen, auch bei Welser Arbeiten konstatiert sie Walcher; in Schlesien wurde sie ausgeübt, und zwar von der Mitte des XVI. bis zur Mitte des XVIII. Jahrhunderts, wie ein versprengter Ausläufer dieser Technik aus letzterer Zeit im Görlitzer Museum beweist; auch der Innsbrucker Meister Christoph Gandtner wandte dieselbe Technik bei der Fußbodenplatte einer seiner Figuren im Wiener Hofmuseum an. Übrigens weicht gerade eines der von Walcher den Steyrer Werkstätten zugeteilten Stücke, ein 1550 datierter Teller des Grafen Hans Wilczek mit einem männlichen und weiblichen Brustbilde, der bereits von Masner im ersten Band des Jahrbuchs des Schlesischen Museums, Seite 132, abgebildet



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. „Frühling“, Gußplaquette, Bronze, von Johanna Michel (Schwartz-Schule)

wurde und den auch Walcher farbig wiedergibt, technisch insofern ab, als er nicht mit farbigen Bleiglasuren versehen ist, sondern auf einer weißen, mit Farben versehenen Engobe die durchsichtige Bleiglasur trägt. Masner hat bereits darauf hingewiesen. Allerdings sind die eingekratzten Konturen auch hier vorhanden. Übrigens ist zu Walchers Ausführungen der oben erwähnte, reich illustrierte Aufsatz Masners nachzutragen, der sich in eingehender und grundlegender Weise mit den schlesischen Arbeiten beschäftigte. Steyrer Ursprungs ist allerdings wohl sicher eine sehr große, in derselben Technik ausgeführte und hier abgebildete Theriakbüchse der Sammlung Dr. Figdor in Wien mit den Wappen des in und um Steyr ansässigen Otto von Losenstein (gestorben 1594) und seiner Gattin Susanna, einer geborenen Gräfin Volkräh (gestorben 1616).

Um die Wende des XVI. und XVII. Jahrhunderts arbeitete in Steyr der Meister Andre Scheuchenstuel, dem Walcher den reich dekorierten, hier abgebildeten Krug des Grafen H. Wilczek zuschreibt. Biblische Szenen, Engels- und Imperatorenköpfchen, Rosettchen sind in Relief aufgelegt, die bereits besprochene Technik der kombinierten Farbenflächen ist ebenfalls noch, aber nur in geringem Maße, vorhanden. Auf Scheuchenstuel schloß Walcher deshalb, weil der Krug einer über dem Tor des Hauses, Wien, Langegasse 50, eingelassenen buntglasierten Tafel nahe verwandt ist. Dieses Haus gehörte zu Beginn des XIX. Jahrhunderts einem Hafner Karl von Scheuchenstuel und es ist deshalb sehr wahrscheinlich, daß es sich um eine Arbeit eines Mitgliedes der Töpferfamilie Scheuchenstuel handelt. Übrigens findet sich auch unsere Technik auf dieser Platte; der Brunnen — dargestellt ist auf der Platte Jesus und die Samariterin — ist in ähnlicher Weise schachbrettartig gemustert wie der Deckel der Theriakbüchse.

Um dieselbe Zeit entstand ein (abgebildeter) Maßkrug der Sammlung Dr. Figdor mit durch Perlstäbe in sechs Felder geteilter Zeichnung, die fünfmal Vasen mit herausragenden Blumen und einmal „Simson, den Löwen zer-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Studie von Frau Leopoldine Seidl (Metzner-Schule)

reißend", mit den Initialen I. R. des Formschneiders tragen. Der obere Rand ist in der bereits besprochenen Technik geziert und die Blumenvase kehrt sehr ähnlich auf dem Steyrer Hafnerinnungssiegel aus der Zeit um 1600 wieder. Befremdend ist nur die Technik der aufgelegten Perlstäbe, die für die Altenburger Steinzeuggefäße so charakteristisch ist.

Eng verwandt durch die Technik der Trennungslinien mit diesen wohl in und um Steyr entstandenen Hafnerarbeiten, andrerseits aber in der Form und nach den Darstellungen von den Nürnberger Arbeiten beeinflußt, die man früher fälschlich Hirschvogel-Arbeiten nannte, sind einige zusammengehörige Stücke: ein Krug des Barons Viktor Sepler-Herzinger (nachzutragen ist zu Walcher, daß dieser bereits in „Kunstgewerbliche Arbeiten der kulturhistorischen Ausstellung, Graz 1883", Heft VIII, Tafel 8, abgebildet ist) und ein hier reproduzierter Krug im Linzer Museum. Form und Kruzifixnische lassen das Vorbild, einen der Nürnberger Krüge, erkennen, die Walcher in dieser Zeitschrift (VII, 486 bis 495, und VIII, 134 bis 142) auf die Werkstätte des Nürnberger Hafners Preuning lokalisiert hat. Zahlreiche Funde solcher Nürnberger Krüge im Kremstal lassen Walcher darauf schliessen, daß Preuning dieselben — hauptsächlich sind es die für Oberösterreich und Salzburg charakteristischen Weinkrüge, die „Plutzer" — ausschließlich für den Export nach diesen Gegenden herstellte. Walcher bildet, um die verschiedenen Typen der früher alle Hirschvogel zugeschriebenen Arbeiten zu veranschaulichen, Nürnberger und auch den Krug des Annaberger Töpfers Merten Köller ab. Er hätte auch hier die böhmische Gruppe solcher Arbeiten erwähnen können, die auf das nächste mit dem Annaberger Krug verwandt ist. Es sind hauptsächlich drei in Kuttenberg gefundene Krüge, von denen einer 1576 datiert ist. Koula hat sie in seinen „Denkmälern des Kunstgewerbes in Böhmen", Heft VIII, farbig abgebildet.

Eine andere gleichfalls von Nürnberger Arbeiten beeinflußte Gruppe von Gefäßen, im Dekor vergröbert, die figuralen Reliefs im Verhältnis zum betreffenden Gefäß sehr groß und mit den eingeschnittenen Trennungslinien der Glasuren, lokalisiert Walcher gleichfalls in Oberösterreich. Ein Stück dieser Gruppe trägt das Wappen der Familie Händl, von denen einer, Wolf Händl, 1571 bis 1587 Bürgermeister von Steyr war. Aus verschiedenen Indi-

zien schließt Walcher auf den Hafner Achaz in Kremseck, der „neues aufgesetztes Hafnerwerk“ in Steyr verkaufte, sehr zum Mißvergnügen der dortigen Hafner.

Otto von Falke hat in einem Aufsatz im XIX. Band des Jahrbuchs der königlich preußischen Kunstsammlungen eine kleine Gruppe zusammengehöriger bunter Hafnerarbeiten der deutschen Frührenaissance auf Grund von Scherbenfunden in Cöln und anderer Momente diese Gruppe einer Cölner Hafnerwerkstätte zugeschrieben. Eines der Hauptstücke derselben ist eine Vase mit Porträtmedaillons Karl V., Ferdinand I. und dessen Gemahlin Anna. Eine von Falke nicht erwähnte Replik dieser Vase besitzt Herr von Lanna in Prag. Auch andere Stücke dieser Gruppe tragen diese Reliefmedaillons, von denen die Ferdinands und seiner Gemahlin, wie ich glaube, nach der prächtigen, wohl Tiroler Gußmedaille von 1524 (Domanig, Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich, Tafel XII, 80) geformt zu sein scheinen. Als ältestes Stück der Gruppe ist der 1526 datierte Zwingli-Becher des Schweizerischen Landesmuseums zu betrachten, der von dessen früherem Direktor Dr. Angst im Jahresbericht des Museums 1898/99 und im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1892 besprochen und farbig reproduziert wurde. Die Inschrift im Deckel des Gefäßes wurde von Walcher revidiert und er fand die Worte „Reinh. Zwingli cus poculum hoc inserviet“. Zwinglis Gattin war eine geborene Reinhart und Walcher konstatiert eine Verwandtschaft dieser Schweizer Reinharts mit dem bekannten Nürnberger Hafner Oswald Reinhart, der in Venedig gewesen war und mit Hirschvogel und Nickel zusammen die vielbesprochene Werkstätte hatte, in der Öfen, Krüge und Bilder auf antiquitätische Art gemacht wurden.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. „Der Despot“, Plastik in Lebensgröße, Gips, von Hella Unger (Schwartz-Schule)

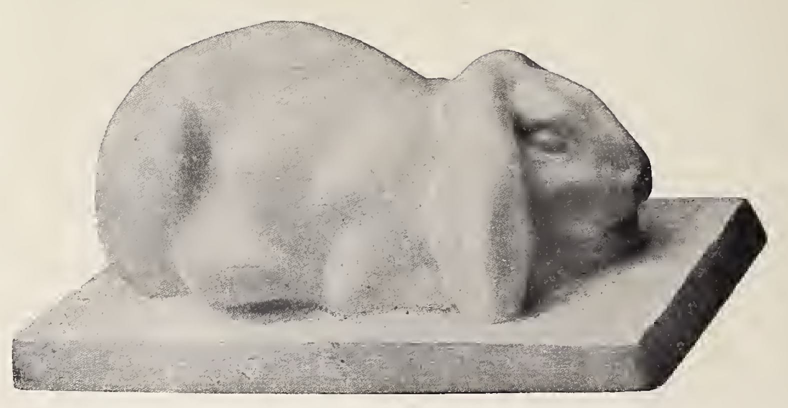
Und diesem Oswald Reinhart, der 1531 gestorben zu sein scheint, schreibt Walcher diese kleine Gruppe hervorragender Hafnerarbeiten der Frührenaissance zu. Es ist möglich, aber ich glaube, seine Hypothese ist nicht basiert genug und man behält Falkes Ansicht bei, die vieles für sich hat, wenn auch die Argumente, die Walcher gegen Falkes Theorie anführt, nicht unberechtigt sind, nämlich die künstlerische Differenz des Zwingli-Bechers, der Figdor-Vase und anderer Stücke mit den Cölner Funden. Jedenfalls ist die Frage noch offen, bis neue archivalische oder Denkmälerfunde vielleicht mehr Klarheit geben. Man hat schon verschiedene Arbeiten der Kompagniefirma Reinhart, Nickel und Hirschvogel oder einzelnen derselben zugeschrieben, zuletzt Pazaurek in seiner „Keramik im nordböhmischen Gewerbemuseum“, aber sicher erwiesen ist noch keine dieser Zuteilungen. Merkwürdigerweise hat man den Teller im Nürnberger Germanischen Museum von



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Hund, keramisch ausgeführt, modelliert von Milena Simandl (Metzner-Schule)

1526 mit Simson und Delila und dem Monogramm R mit anhängendem Kreuz noch niemals als eine frühe Arbeit Reinharts bezeichnet, obwohl dieser nach der Lage unserer Kenntnisse den meisten Anspruch hat. Diese Schüssel ist deutlich unter direktem Einfluß italienischer Majoliken entstanden, die Signatur R stimmt und deren Form läßt auf eine Nachahmung italienischer Majolikasignaturen schließen. Und in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre war ja Reinhart in Venedig. Doch das nur nebenbei. Ein Charakteristikum der eben besprochenen kleinen Hafnerarbeitengruppe ist der bald gröbere, bald feinere Sandanwurf. Dieser, der sich übrigens auch auf Nürnberger Arbeiten findet, war nach Walcher ebenfalls in Oberösterreich seit etwa 1600 in einigen Werkstätten bekannt und angewandt, nämlich in Wels und Enns. In Wels ist der bekannte große, bunte Weinkrug des Grazer Museums gekauft, der mit Reliefauflagen von Zeitkostümfiguren auf gekörntem Grund und mit Christus und zwei Aposteln belegt ist. Seine Entstehung in Wels ist naheliegend. Auch der große Hafnerkrug mit Reliefauflagen von Zeitkostümfiguren und der Darstellung des Töpfers an der Scheibe (Fürst Johannes Liechtenstein, Burg Seebenstein) gehört in die Nähe des Grazer Kruges.

In Oberösterreich entstanden aus Hafnerton auch Nachahmungen rheinischer Steinzeuggefäße, Tintenzeuge, Tonflaschen in Pilgerflaschenform, Weihwasserbrunnen, Waschbecken und



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Hase, keramisch auszuführen, modelliert von Getrude Dengg (Metzner-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Tierstudie von Nora Exner (Metzner-Schule)

natürlich auch Öfen. Dagegen hat der große Hafnerkrug mit dem romantischen Stammbaum aus der Sammlung Lippmann-Lissingen, der jetzt in New-York ist, nichts mit Oberösterreich zu tun; er ist schlesische Arbeit, wie auch Walcher unter Berufung auf mich mitteilt. Im vierten Band des Jahrbuches des Schlesischen Museums bespreche ich den Krug und die mit ihm verwandten Stücke im Joanneum, im Österreichischen Museum, bei Herrn von Lanna und im Troppauer Museum. Allerdings hat wieder die rätselhafte Darmstädter Gurde von 1563 („Blasius ordinavit") absolut nichts mit dieser neuen schlesischen Gruppe zu tun. Darin irrt Walcher. Sie ist süddeutschen Ursprungs.

In Gmunden sind, wie wir wissen, im XVII., XVIII. und XIX. Jahrhundert zahlreiche Fayencen erzeugt worden. Sitte hat darüber geschrieben. Bezeichnet sind diese Fayencen selten; merkwürdigerweise aber findet man auf manchen von ihnen am Ende des XVIII. und Beginn des XIX. Jahrhunderts das alte Gmundener Stadtsiegel in dem Boden des Gefäßes eingedrückt. Der Rückschluß auf eine alteingesessene keramische Industrie ist daher berechtigt und die Urkunden bestätigen diese Annahme. Eine Reihe von bunt glasierten Hafnerarbeiten schreibt Walcher, allerdings ohne näher begründen zu können, Gmundener Werkstätten zu, so einen hier abgebildeten Maßkrug der früheren Sammlung Lippmann-Lissingen (die beiden anderen



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Studie, in Sandstein gemeißelt von W. Bormann (Breitner-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule,
Farbige Intarsia, geschnitten von Hugo Seletzki
(Breitner-Schule)

Seiten des Kruges im Auktionskatalog Lippmann abgebildet), jetzt Dr. Figdor gehörend, datiert 1631, und eine Schale mit doppelter Wandung des Österreichischen Museums, bezeichnet „Peter Graf 1627“. Sie haben beide einen Fischhenkel (Wappen von Gmunden eine Forelle) und stimmen in den Farben mit der Vöcklabrucker Gesimskachel im Österreichischen Museum überein. „Peter Graf“ deutet auf den ersten Eindruck nach Winterthur, wo die Graf Töpfer waren, doch findet sich ein Peter Graf in der Winterthurer Töpferliste nicht, auch zeigt die Schale absolut keine Verwandtschaft mit den Winterthurer Keramiken. Eine in der früheren Thewaltschen Sammlung gewesene Wasserflasche mit dem Monogramm B. K. und 1553 (Auktionskatalog, Cöln 1903, 248, abgebildet Tafel V) schreibt Walcher versuchsweise der Werkstätte des Gmundener Hafners Benedikt Kammerpaur I zu.

Mit überzeugenden Gründen spricht Walcher den prächtigen, großen, doppelwandigen Weinkühler der Sammlung Lanna mit den aufgelegten Figuren der beiden Kundschafter mit der Traube aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts einer der Werkstätten im Salzachtal zu. Auch der große Weinkrug, bezeichnet F. S. und 1687, des Linzer Museums ist von Walcher glücklich bestimmt als ein Werk des Gollinger Töpfers Schödl, allerdings eine ziemlich derbe Arbeit.

Ein recht ergiebiges urkundliches Material ist uns über die Salzburger Töpfer erhalten, das von der Blüte des Handwerks seit der Frührenaissance zeugt. Ob allerdings der braunglasierte Krug mit dem Monogramm Christi auf dem Tondeckel (früher Sammlung Walcher, jetzt Kaiser Franz Joseph-Museum in Troppau) einer der 1619 genannten „Pfaffenkrüge“ ist, bleibt unbewiesen. Wohl sicher Salzburger Ursprungs ist die schöne, bei Walcher farbig reproduzierte Zunftplatte von 1561 in der Sammlung



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, Elfenbeinschnitzerei, Entwurf und Ausführung von Jul. Lengsfeld (Breitner-Schule)

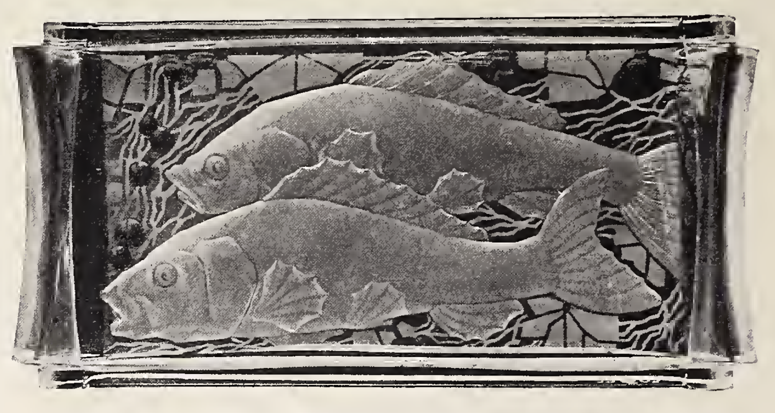
Figdor (früher Sussmann-Hellborn in Berlin und in dem der Berliner Renaissanceausstellung 1902 gewidmeten Werke schon abgebildet) mit der Darstellung einer Töpferwerkstätte. Mit den Arbeiten des Christoph Gandtner in Innsbruck, die übrigens mindestens zwanzig Jahre jünger und auch plumper sind, hat die Platte nichts zu tun. Salzburger Ursprungs um 1600 sind auch die beiden großen Weinkrüge des Österreichischen Museums mit aufgelegten Evangelistenmedaillons und den fünf Sinnen. Auf Salzburger Öfen kehren dieselben Reliefs, Ausformungen aus denselben Modeln, wieder. Dagegen möchte ich den großen Krug des Salzburger Museums (Walcher, Tafel XVI) mehr in die Nähe der Krüge bei Baron Sessler und im Linzer Museum rücken.

Der letzte, siebente, gleichfalls an neuen Resultaten reiche Abschnitt des Walcherschen Buches ist der Ofenkeramik von Salzburg und Oberösterreich gewidmet. Einen Teil derselben bildet der bereits im VIII. Jahrgang dieser Zeitschrift enthaltene Aufsatz Walchers über den bekannten Ofen von 1501 auf der Feste Hohensalzburg, der im Zusammenhang mit anderen Öfen aus derselben Zeit und erhaltenen Kacheln als Werk einer Halleiner Werkstätte erkannt wurde. Auch für die folgende Zeit fand Walcher Öfen und Kacheln aus dem Salzburgischen, in Wels und anderen oberösterreichischen Orten. Den Welser Meistern Andre Finckh und Hans Vinckh werden mit den Buchstaben A. F. W. und H. V. bezeichnete Arbeiten zugeschrieben, so einige Kacheln mit den sieben freien Künsten, von denen eine

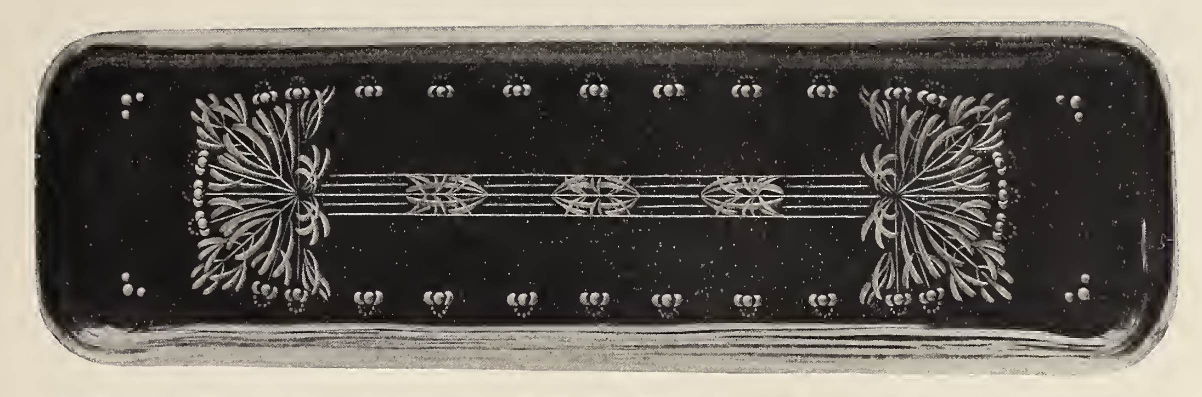


Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, Schale, Glasschliff, entworfen und ausgeführt von Arnold Eiselt (Breitner-Schule)

mit dem Gewerbe hier abgebildet ist. Sehr hübsch ist auch die Tätigkeit des Linzer Meisters Paul Zilpolz (1582 bis 1589 urkundlich nachweisbar) festgestellt, dem einige Öfen (Landhaus in Wien, Laxenburg [1580], Kachel im Schloß Efferding) zugewiesen werden, und zwar auf Grund einer an manchen dieser Stücke angebrachten Hausmarke, die sich mit dem Siegel des Meisters Zilpolz deckt; wieder ein Beweis, wie wichtig es ist, aus Testamenten, Innungsakten, Urkunden aller Art sämtliche Siegel zu sammeln und zu reproduzieren, was nicht nur für Töpfer, sondern auch für Goldschmiede, Steinmetze, Zinngießer und andere Kunstgewerbetreibende gilt. Ein tüchtiger Salzburger Meister um 1560 war Meister H. S., nach Walcher Hans Schultes, der auf einer grünglasierten Kachel mit der Figur des Herbstes (Bacchus, dem ein kleiner Satyr einen Becher reicht, früher Sammlung Walcher, jetzt im Kaiser Franz Joseph-Museum, wohin sie als Geschenk Walchers kam) signiert. Im Blühnbachtal stand ein jetzt abgetragener Ofen desselben Meisters mit Jagddarstellungen auf den Kacheln. Der interessanteste und künstlerisch bedeutendste Salzburger Hafner aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war der Meister mit dem Monogramm H. R., von dem das Salzburger Museum zwei Öfen besitzt. Ein dritter steht im Schloß Laxenburg, ein vierter im Schloß Efferding; eine Kachelserie mit den Tugenden besitzt das Österreichische Museum. Ein anderes Stück, eine Bildplatte, ist bei Baron Johann Liebig zu Wien, wobei der Boden rhombisch gemustert ist in der schon öfter besprochenen Technik bei eingeschnittenen Linien zur



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, Schale, entworfen und in Glas geschliffen von Arnold Eiselt (Breitner-Schule)



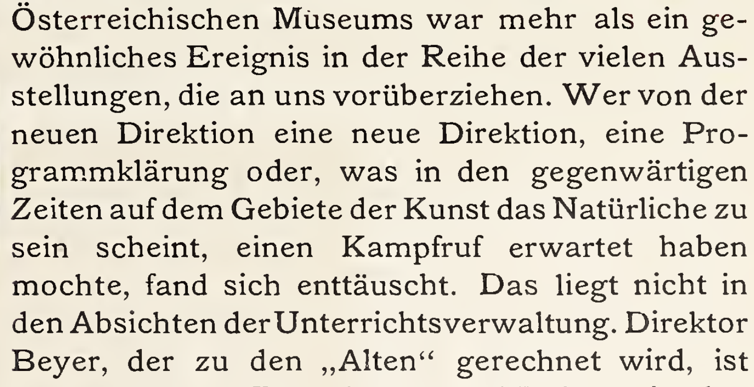
Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, Tasse, Glasschliff, entworfen und ausgeführt von Arnold Eiselt (Breitner-Schule)

Trennung der Glasuren. Die figurale Kachel mit den fünf sitzenden und zechenden Männern aus der Sammlung Koller, deren Verschwinden Walcher beklagt, existiert glücklicherweise noch, und zwar besitzt sie Herr von Lanna. Sie ist jetzt im Prager Kunstgewerbemuseum ausgestellt und wohl das interessanteste erhaltene Stück des Meisters H. R., da sie viel Ähnlichkeit mit der Salzburger Zunftkachel bei Dr. Figdor hat.

Leider kommt ein Meister H. R. in den Salzburger Zunftakten nicht vor, so daß wir im Dunkeln bleiben.

Auch die Tonplastik blüht in den von Walcher besprochenen Ländern. Die buntglasierten Ölbergfiguren zu St. Florian aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts sind schon im Hinblick auf ihre Größe recht respektable Leistungen.

DIE AUSSTELLUNG DER KUNSTGEWERBESCHULE — VON EDUARD LEISCHING-WIEN

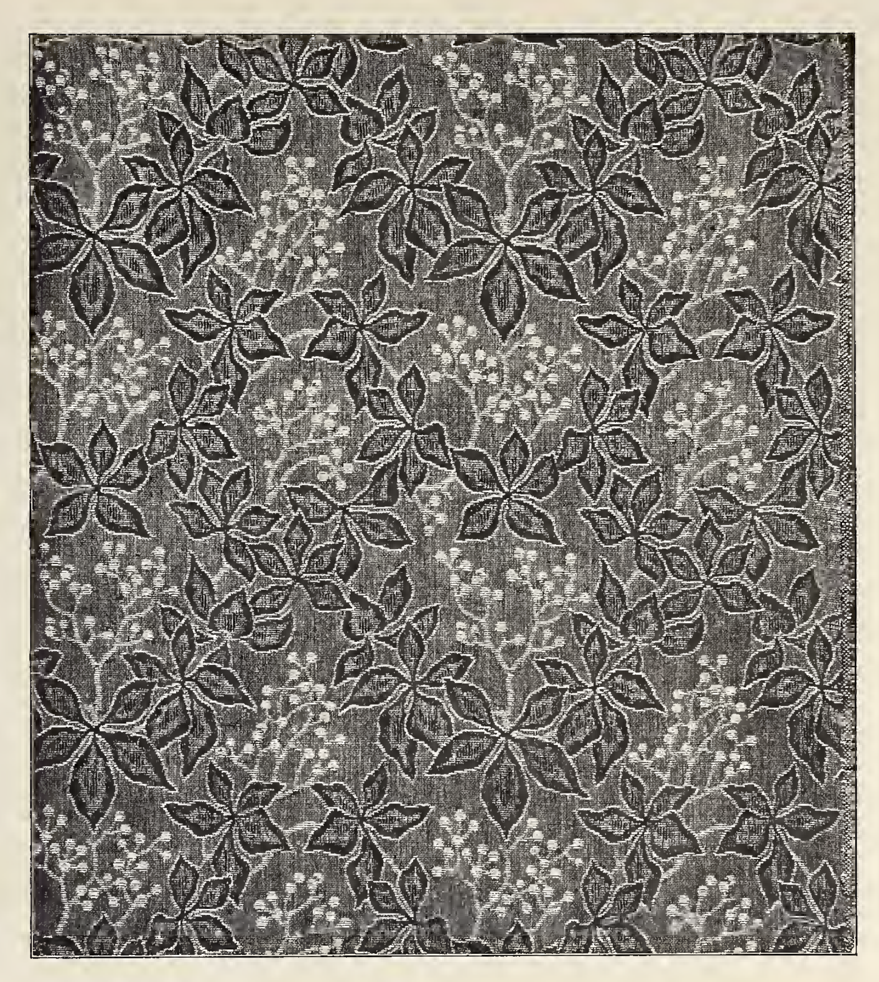
IE heurige Ausstellung der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums war mehr als ein gewöhnliches Ereignis in der Reihe der vielen Ausstellungen, die an uns vorüberziehen. Wer von der neuen Direktion eine neue Direktion, eine Programmklärung oder, was in den gegenwärtigen Zeiten auf dem Gebiete der Kunst das Natürliche zu sein scheint, einen Kampfruf erwartet haben mochte, fand sich enttäuscht. Das liegt nicht in den Absichten der Unterrichtsverwaltung. Direktor Beyer, der zu den „Alten“ gerechnet wird, ist kein Gegner des Neuen; den modernen Zug, der unter Myrbach in den Betrieb der Schule gekommen ist, abzuwehren oder auszurotten, ist nach allem, was man sieht, das Ziel der neuen Leitung nicht und wohl nicht nur deshalb nicht, weil wir gewisse Errungenschaften der letzten zehn Jahre aus unserem Denken und Arbeiten überhaupt nicht mehr ausschalten können.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule, Plaquette, Glasschliff, entworfen und ausgeführt von Arnold Eiselt (Breitner-Schule)

Verstehen wir den neuen Direktor der Kunstgewerbeschule recht, so wünscht er das Gute im Naturstudium, in Stilbildung und Materialerkenntnis, das sich aus den oft wirren und unklaren Kämpfen der vergangenen Jahre herauskristallisiert hat, zu erhalten und auszugestalten. Und das geschieht am besten, wenn innerhalb der durch Statut und Lehrplan vorgezeichneten Grenzen, die dem pädagogisch veranlagten und schöpferisch begabten Lehrer weitesten Spielraum gewähren, die Methode des Unterrichts und die Anwendung bestimmter individueller Lehrgrundsätze dem freien Ermessen des hiefür verantwortlichen Lehrers anheimgestellt werden.

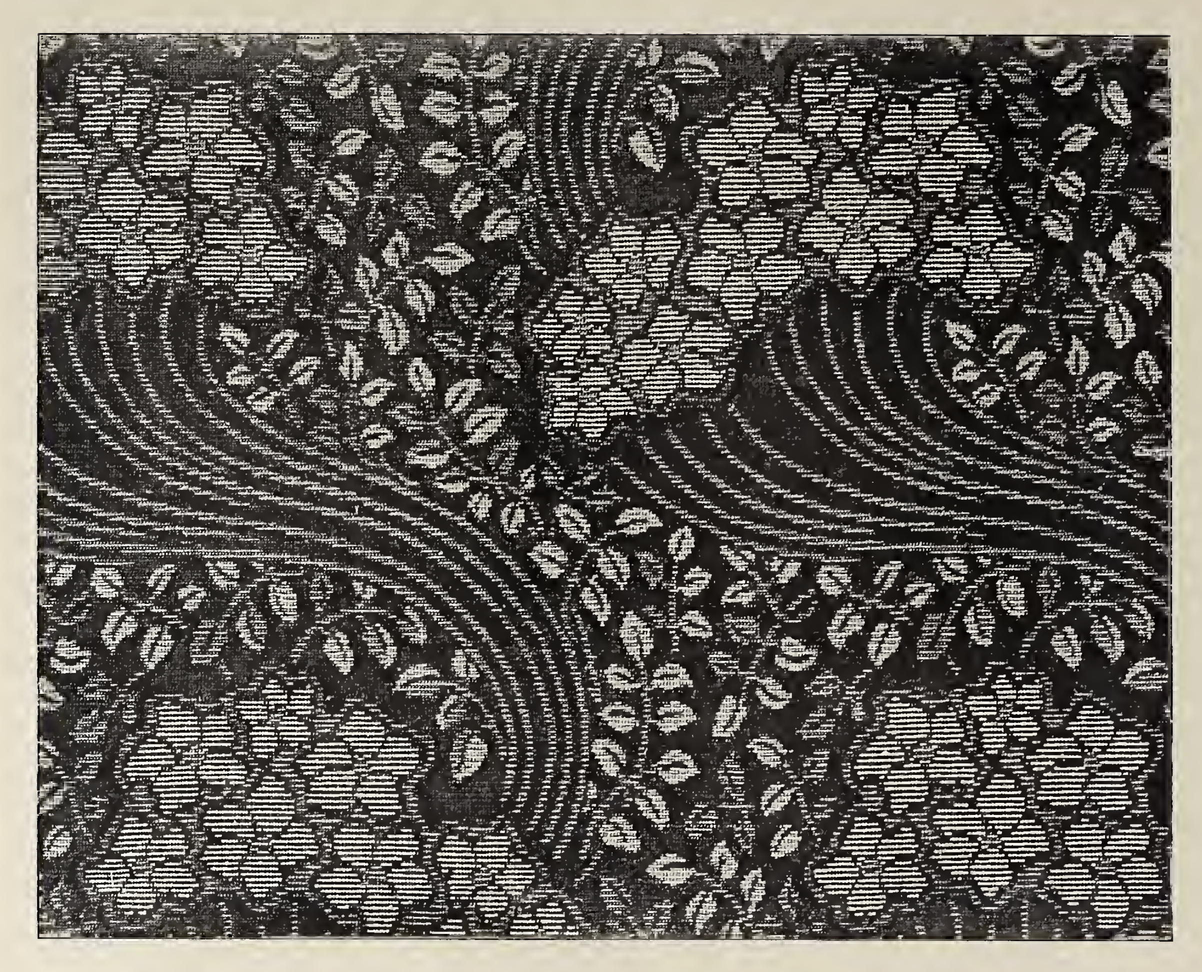
Darin liegt doch eben der wesentliche Unterschied einer Kunstschule und jeder anderen Schule, die etwa wie eine Realschule oder ein Gymnasium einen bis ins Einzelne geregelten Lehrplan hat mit bestimmten Lehrzielen für jede einzelne Klasse, mit einheitlich vorgebildeten Lehrern und vorgeschriebenen Lehrbüchern und Lehrmethoden. Daß in einer Klasse des Gymnasiums der eine Lehrer etwa nur die grammatische Seite im Latein oder Griechisch pflegte, in der anderen ein anderer nur Lektüre, ist ganz ausgeschlossen. In der Kunstschule liegen die Dinge anders und müssen anders liegen; hier handelt es sich wohl auch um Wissen und Bildung, aber nicht um dies allein, sondern ums Können; die Tüchtigkeit jedes Lehrers ruht auf anderem Grunde, auf seiner Persönlichkeit. Jeder sieht in und um sich ein anderes Weltbild, das sein künstlerisches Ingenium ihm vermittelt. Der Unterricht kann und darf nicht nach einem Schema erteilt werden, weil das der Natur und der Kunst widerstreitet, zu der die jungen Talente ja hingeführt werden sollen, um sich persönlich damit auseinanderzusetzen. Daher zeugt es nicht für volle Klarheit der Begriffe, wenn von einer Kunstschule in allen ihren Abteilungen, die in losem Zusammenhang stehen, eine einheitliche „Richtung“ verlangt wird. Und das fordern gerade jene so laut, die jeden Zwang, jede Beeinflussung



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Dekorationsstoff, entworfen von Melanie Taussig (Schule Beyer-Schlechta)

verabscheuen und immer davon reden, daß der Künstler auf sich selbst gestellt sein müsse, der Schüler zu lernen habe (das allerdings soll er „lernen“), sich aus sich selbst heraus zu entwickeln, ohne Rücksicht auf akademischen Regelzwang und Überlieferung.

Allerdings kein Einsichtiger wird verkennen, daß sich diese freie Entfaltung der künstlerischen Persönlichkeit nur auf einer durch feste, erprobte Grundsätze und ein reiches Maß von Wissen gestützten Basis vollziehen kann. Freiheit im Handeln, Schwung und Phantasie schweben in der Luft und bleiben inhaltslos, wenn sie nicht Halt und Inhalt suchen in Ideen und Formen, welche wenn auch in unerschöpflicher Fülle und größter Mannigfaltigkeit der Gesamtheit künstlerischer Möglichkeiten zu Grunde liegen. Über die moderne Kunst gäbe es kaum einen Streit und an ihm würden nicht so viele tüchtige Künstler zu Grunde gehen, wenn alle ihre Führer und Wortführer die Kunst als das, was sie ist, als ein Lebendiges, Organisches und ihre Entwicklung als die notwendige, Gesetzen unterworfene Folge des einen aus dem anderen auffassen wollten. Daher liegt es im wohlverstandenen Interesse der Kunst und ihrer Jünger, daß auf all das, was man aus der älteren Kunst lernen kann, auch in jenen Schulen nicht verzichtet wird, welche wie die im Leben mitten drinnen stehenden Kunstgewerbeschulen die vorgezeichnete Aufgabe haben, jedem Stimmungswechsel von Stil und Mode zu folgen. Kampforganisationen dürfen sie nur in dem Sinne sein, daß sie ihre Zöglinge für den Kampf des Lebens mit allen Mitteln ausstatten, aber sie dürfen nicht zur Domäne irgend einer Partei werden, weder einer herrschenden noch einer heraufkommenden, weil sie nicht binden, sondern frei machen sollen.



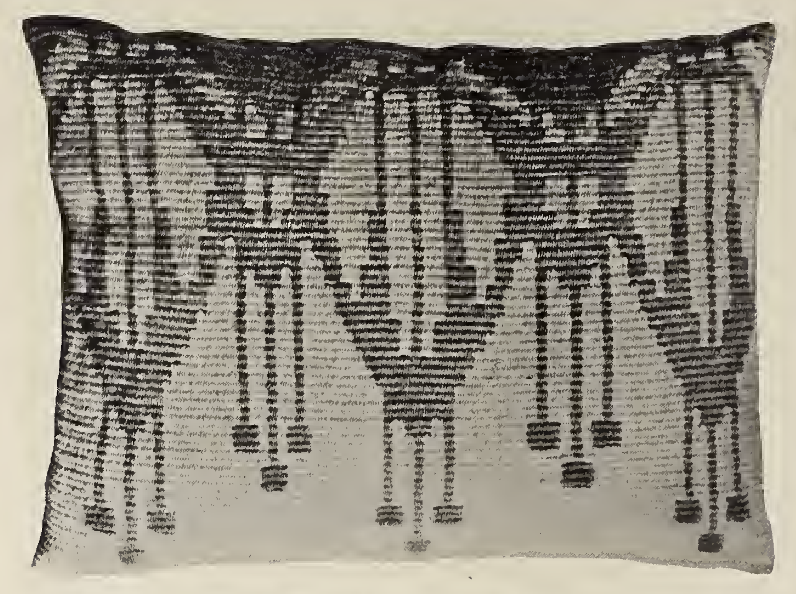
Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Dekorationsstoff, entworfen von Anton Mayer (Schule Beyer-Schlechta)

Bei aller Schonung der Individualitäten der Lehrer wird die Führung einer solchen Schule daher wesentlich in einer ausgleichenden, vermittelnden Tätigkeit, in der Geltendmachung der allgemeinen großen Gesetze des künstlerischen Schaffens beruhen und es wird auf die Vertiefung und gründliche Betreibung der Hilfsfächer das größte Gewicht zu legen sein, weil von hier aus am ehesten allen Einseitigkeiten entgegengearbeitet werden kann. Es ist daher mit Freude zu begrüßen, daß auf diesem Gebiet mit größtem Eifer gearbeitet wird. Technisches Zeichnen, Projektions- und Schattenlehre, wie Perspektive, dann Stillehre, Heraldik, Anatomie und anatomisches Zeichnen (Professoren und Dozenten: Kajetan, Ginzel, v. Larisch, Dr. Heller) werden mit ausgezeichnetem Erfolg betrieben und man sah es den ausgestellten Arbeiten an, wieviel Talent unter den Schülern vorhanden ist und wie es die Lehrer verstehen, anzuregen und die schlummernden Kräfte zu wecken. Aufnahmsfähigkeit und Intelligenz, Fleiß und Hingebung werden gerade bei diesen Studien am besten erprobt. Speziell was die Stillehre betrifft, muß hervorgehoben werden, daß, wie die Dinge im Betrieb der Fachschulen heute nun einmal liegen, hier eigentlich allein für die Zukunft jener Schüler



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Dekorationsstoff, entworfen von Franz Sieber (Schule Beyer-Schlechta)

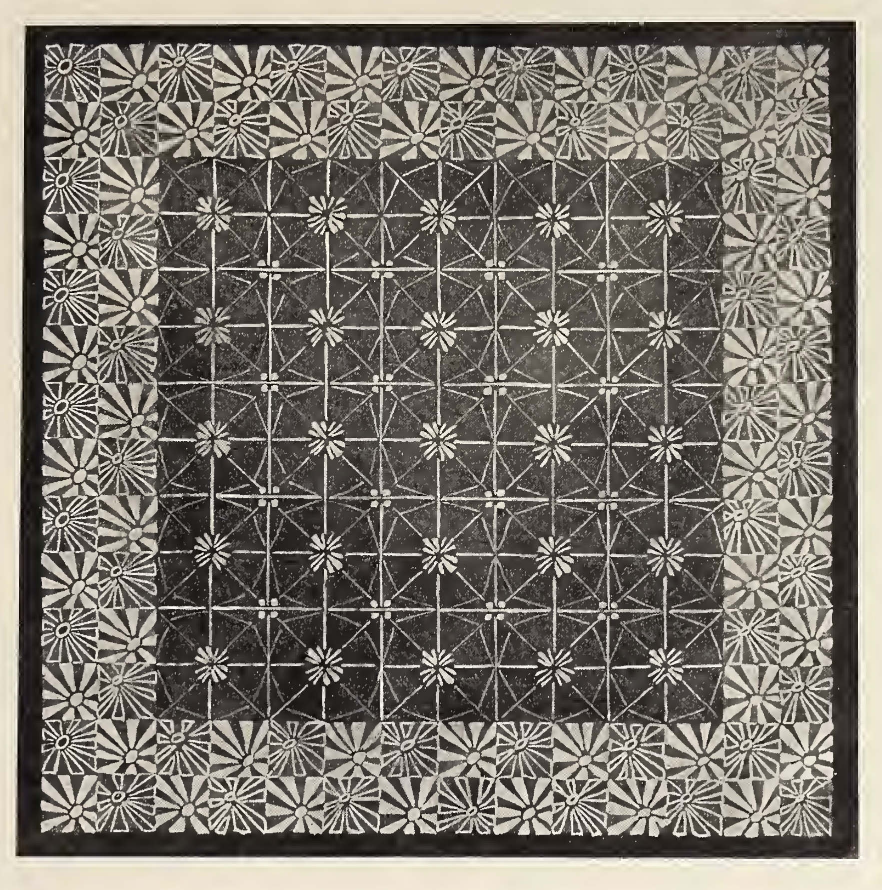
vorgearbeitet werden kann, an welche bestimmte Stilaufgaben später einmal herantreten. Die größte Intensität des Studiums ist hier zu wünschen; neben die Skizzierübungen, so wichtig sie sein mögen, muß, wie es geschieht, stets das gründlichste, eingehendste Formstudium treten. Die gleiche Stellung nimmt das Aktzeichnen ein. Professor Groll legt mit Recht Gewicht auf die strikteste Aneignung der Form und erzielt bedeutende Erfolge, was heute um so



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Kissen in Handweberei, entworfen und ausgeführt von Hedwig Kletzl (Schule Beyer-Schlechta)

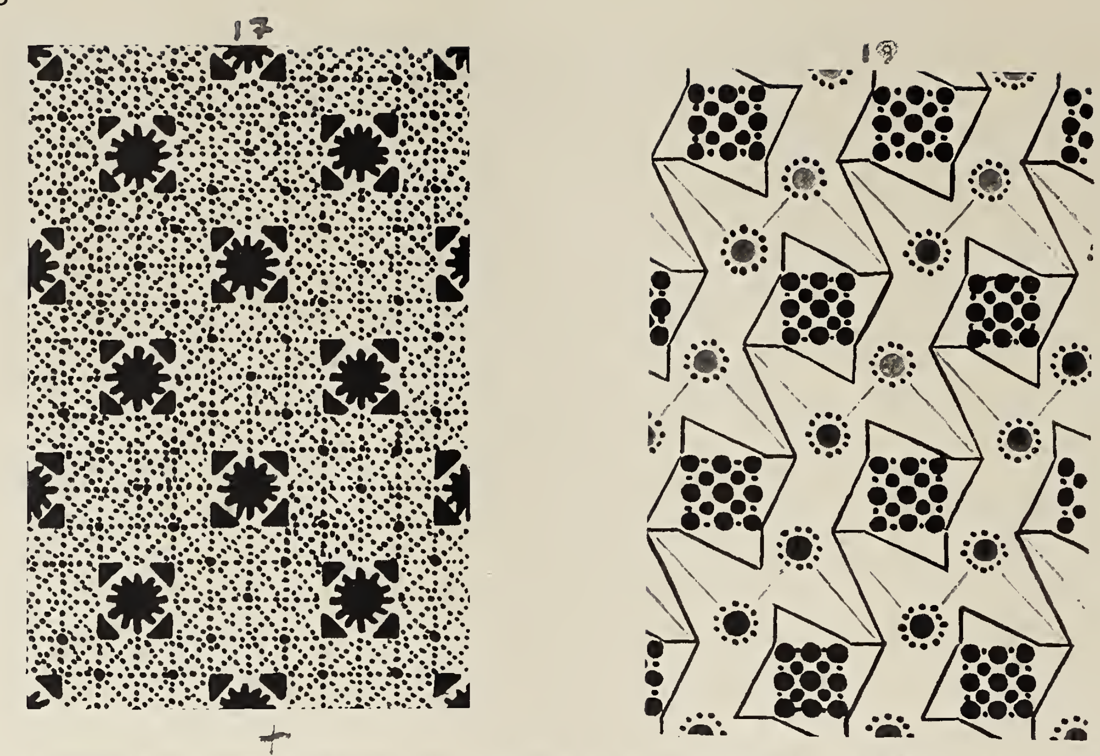
wichtiger ist, als die moderne Richtung sich so gern mit der Erscheinung begnügt. Dagegen ist unter gewissen Umständen nichts zu sagen, aber der Schüler muß die Form kennen und beherrschen, wenn er in der Studie oder im Bild die richtige Wirkung mit dem individuellen Eindruck erzielen will, den ihm die Form macht. Daß Professor Groll, der einzige Freskomaler, den wir haben, auf Anordnung des Ministeriums einen eigenen Kurs für Freskomalerei eingerichtet hat, der bereits ganz Vorzügliches leistet, ist als eine besondere Errungenschaft hervorzuheben.

In der allgemeinen Abteilung wird mit größtem Eifer bei den Professoren Schulmeister und Mallina das Naturstudium nach Blumen und Pflanzen und nach dem menschlichen Kopf, das Zeichnen der menschlichen Figur nach Gegenständlichem und Naturobjekten und nach lebenden Tieren betrieben und übergegangen zur Anwendung dieser Studien für dekorative Zwecke. Es sind überraschend gute Leistungen zu verzeichnen. Mit viel Verständnis wird in der Abteilung Mallina auch der Tagesakt gepflegt. Der allgemeinen Modellierabteilung (Professor Breitner), welche eine ganze Reihe trefflicher Akte und Studien brachte, ist ein praktischer Kurs für Steinbearbeitung angegliedert worden, worin ebenfalls ein beachtenswerter Fortschritt zu erblicken ist. Die Pflege der Materialvertrautheit, die Anwendung der Studien nach der lebenden Natur auf kunstgewerbliche Gegenstände mit Berücksichtigung eines bestimmten Materials führt die Schüler direkt in die Praxis ein und macht erst aus Modelleuren Bildhauer. Wie wenige unserer Bildhauer verdienen diesen Namen, sie modellieren ohne Kenntnis des Materials, für das sie arbeiten, und sie empfinden die Unterschiede der Sprache nicht, in denen die Materie redet. Auch die Erfindungsgabe der Schüler kann nicht frühzeitig genug geweckt werden. Professor Metzner leitet den Hilfskurs im Modellieren für Nichtplastiker; auch diese Einführung der Maler in das Nebenfach, das sie kennen lernen sollen, weil die Kunst ein Ganzes ist und in allen ihren Zweigen zusammenhängt, ist eine erfreuliche Errungenschaft der letzten Jahre. Metzners Persönlichkeit ist allerdings von solch ungewöhnlicher, ausgeprägter Eigenart und er übt eine solche suggestive Macht auf die Schüler aus, daß sie mit oder ohne Absicht die Natur nicht mit eigenen Augen, sondern durch die des Lehrers sehen und daher eine Auffassung in sich entwickeln,



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Leinendamast-Tischtuch, entworfen von Wenzel Truneček (Schule Beyer-Schlechta)

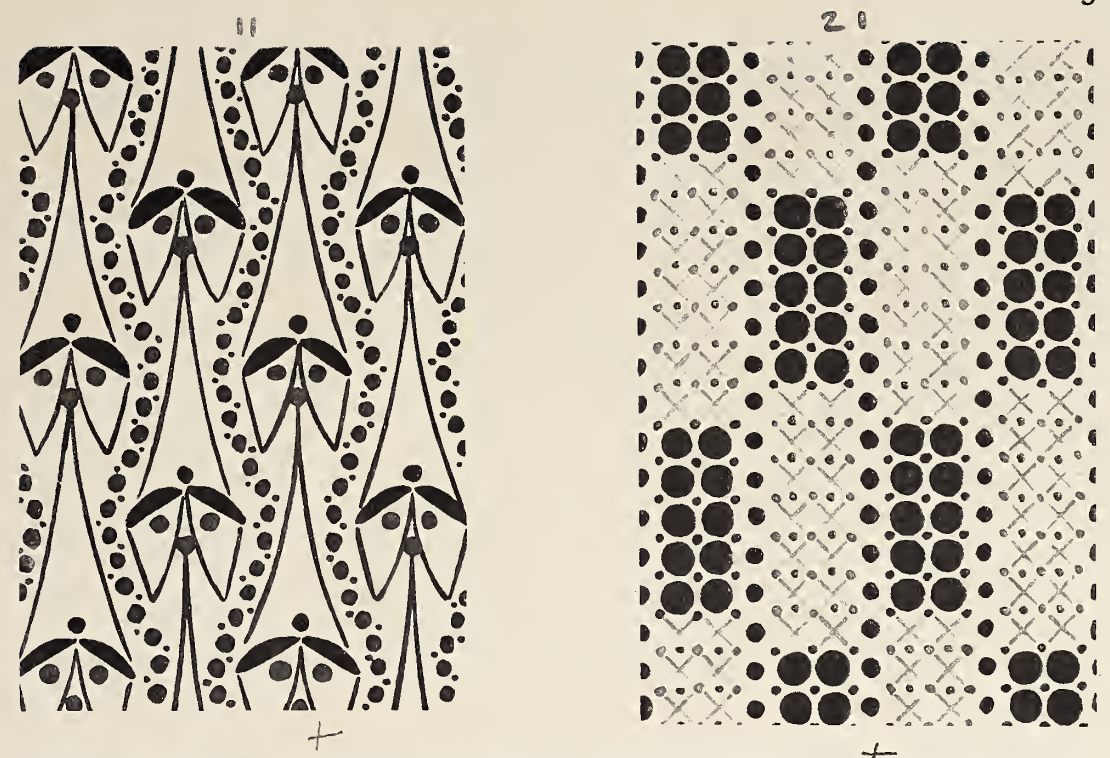
die beim Lehrer durchaus persönlich ist, bei ihnen aber zur Manier wird. Und Manier ist Unnatur. In einem solchen Hilfskurse sollte die voraussetzungslose Aneignung der plastischen Naturform, nicht die Umsetzung des Eindrucks dieser Formen in Stil als Hauptaufgabe betrachtet werden. In den Fachschulen und Spezialateliers herrscht reges, vielgestaltiges Leben. Die Tätigkeit und Spezialisierung nimmt immer größeren Umfang an, schon räumlich kam das in fast verwirrender Weise zur Anschauung. Wer hier einen einheitlichen Zug sucht, eine bestimmte Direktive, ein alles beherrschendes und regelndes Programm, wird enttäuscht sein. Daß diese Übereinstimmung nicht besteht, haben wir bereits als einen Vorzug, zum mindesten als etwas ganz Natürliches bezeichnet. Von den drei Architekturschulen (Professoren Beyer, Herdtle, Hoffmann) hat jede ihre eigene Richtung; das Gemeinsame ist die Rücksicht, die in jeder auf das Gegenwartsbedürfnis genommen wird, bei Hoffmann natürlich ganz und gar und aus Prinzip, bei Direktor Beyer und Herdtle aus pädagogischer Einsicht und weil sich die Lehrer sagen, daß sie ihre Schüler nach allen Richtungen leistungsfähig machen müssen; sie stehen auf dem Standpunkt, das eine zu tun (das Moderne) und das andere nicht zu lassen (das Historische). In der Fachschule Beyer wird seit jeher die Flächenkunst gepflegt, es werden Entwürfe und Kompositionsaufgaben gemacht für gewebte und bedruckte Stoffe, Teppiche, Stickereien, Spitzen, Tapeten, Bucheinbände, Intarsien, Fliesen, während Herdtle seine Schüler historische Studien (Skizzen nach Sammlungsgegenständen) und Naturstudien (Skizzen nach Architekturobjekten) machen läßt, aber auch alle Arten von architektonischen Entwürfen für profanes und kirchliches Mobiliar, Innenräume und Bauobjekte. Was man in der Prosodie



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Muster für farbige Druckstoffe (Walzendruck), entworfen von Wenzel Truneček (Schule Beyer-Schlechta)

schwebende Betonung nennt, ruht hier auf Historischem und Modernem. In beiden Schulen herrscht der größte Ernst und Fleiß, die Schüler werden ihren Weg wohl machen. Die Schule Hoffmann zeigt denselben Ernst und Fleiß bei strengster Einhaltung des handwerklich-technischen Ziels, das dem Lehrer vorschwebt und sein künstlerisches Glaubensbekenntnis ausmacht. Materialerkenntnis und die Durchdringung der Form mit dem Zweck ihres Daseins in einer fast wortkargen Knappheit sind die Grundlagen der Arbeit dieser Schule, in welcher die jungen Leute Mobiliar und Kleingeräte aller Art, aber auch Häuser und Gartenanlagen entwerfen, und vom Reißbrett in die Werkstatt geführt werden. Hoffmann hat eine ganze Reihe von Tischlersöhnen unter seinen Schülern, bei denen der Übergang von Lehre zur Praxis sich spielend vollzieht. Auch sie denken natürlich hauptsächlich Gedanken des Lehrers, aber es zeigen sich auch ganz selbständige, vielversprechende Regungen. Für alle Schüler gilt, daß das Leben mit seinen wechselnden Forderungen für sie eine Schule sein wird, in der es kein Auslernen gibt.

Die Fachschulen für Malerei der Professoren Karger, Moser und Czeschka erweisen wenn möglich noch mehr als die Architekturschulen die Wahrheit des alten Satzes: „Si duo faciunt idem, non est idem.“ Gemalt wird eigentlich nur bei Karger, hier sehen wir Farbenskizzen und gemalte Naturstudien, Kompositionsentwürfe und Skizzen für Wand- und Glasgemälde, Mosaiken und schwarze und farbige Reproduktionen. Karger war immer ein Entdecker von Talenten und ein sicherer Führer auch im Bereich von Kunstauffassungen, die seinem persönlichen Empfinden weniger nahe



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Muster für farbige Druckstoffe (Walzendruck), entworfen von Wenzel Truneček (Schule Beyer-Schlechta)

liegen. Strenge Beherrschung alles Technischen und die Beobachtung der großen Gesetze der Komposition haben die Schüler Kargers stets gelernt; dazu kommt aber, daß er aus jedem herausholt, was diesem selbst oft verborgen ist, und ihn leitet zu persönlicher Erfassung von Stoffen und Formen. So sind sehr moderne Absolventen aus dieser Schule hervorgegangen und das Historische und Romantische findet hier von jeher seine Pflege.

Die Schule Moser ist eine Welt für sich, eine Fachschule für Malerei will sie gar nicht sein, exklusive Beschränkung auf ein bestimmtes Feld künstlerischer Arbeit liegt ihr ferne, sie will Künstler überhaupt erziehen, mit Malerei hat sie nur insofern zu tun, als sie alles unter malerischem Gesichtspunkt betrachtet. So sehen wir hier Gesso und Mosaik, Papierintarsien und Schablonenschnitte, Möbelstoffe, Stickereien, Webereien, Stoffdrucke, Tapeten, Luxuspapiere und Drucke, Spielzeug und Porzellan, aber auch architektonische Entwürfe und Plastiken. Es ist ein scheinbar planloses Spiel mit Formen und Farben, der Ausspinnung und Ausweitung technischer Einfälle ist keine Schranke gesetzt, außer der des Materials, die Phantasie darf nach allen Seiten auf Eroberung ausgehen. Kein Zweifel, daß starke Talente mit Selbstkritik, Geschmack und gründlicher allgemeiner Kunstbildung hier die mächtigste Förderung empfangen können.

Czeschka schließlich führt seine früher von Myrbach geleitete Fachschule, welcher eine besondere Berücksichtigung der Graphik vorgeschrieben ist, mit außerordentlichem Erfolg in dieser Richtung weiter; daß auch er eine starke Persönlichkeit ist, welche die Schüler ganz in ihren Bann zwingt,



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Titelumrahmung (aus Versetzstücken bestehend) von Bruno Seuchter (Czeschka-Schule)

sieht man in allem, was sie hervorbringen, in schwarzweiß und farbig verzierten Bilderbüchern, Holzblockdrucken, einfachen und kombinierten, schwarzweiß und illuminierten Papierschablonendrucken, Buntpapieren in Kleister- und Firnisdruck und in Plakatentwürfen. Das Primitive, urtümlich Derbe der Volkskunst erwacht hier zu neuem Leben.

In den Schulen Straßer (Fachschule für Bildhauerei), Schwartz (Spezialatelier für Metallplastik) und Klotz (Spezialatelier für Holzschnitzerei) haben



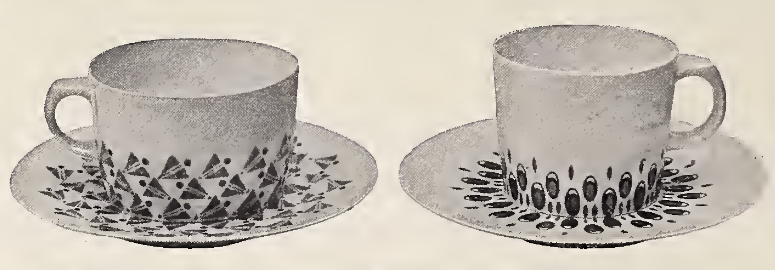
Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Buchseite von Karl Krenek (Czeschka-Schule)

sich insofern Veränderungen vollzogen, als die Kleinplastiker zum Modellieren im Großen und die Großplastiker zur schärferen Betonung des Kunstgewerblichen verhalten werden. Es wird durchwegs, auch bei Klotz, nach der Natur gearbeitet und wird hier im Technischen die freie Bearbeitung des Holzes in methodischer Flächenbehandlung geübt, so pflegen die Schüler von Schwartz die Guß- und Treibarbeit und die Verbindung der Metall-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Plakat, von Marie v. Uchatius (Czeschka-Schule)

techniken mit Glas, Steinzeug, Holz und Email, während bei Straßer neben dem männlichen und weiblichen Akte die Bildnerei des Kopfes für dekorative Zwecke, das Porträt und die ganze Figur im Relief und Vollrunden sowie die Tierstudie im Vordergrund der Atelierarbeit steht. Durchaus in modernen Bahnen vollzieht sich die Tätigkeit im Spezialatelier für Emailarbeiten (Fräulein v. Stark), hier wird Champlevé und Cloisonné, Email à jour und Reliefemail für Schmuck und Geräte und Panneaux gepflegt, das Technische mit größter Gewissenhaftigkeit und in immer neuer Anwendung zu meistern gesucht. Diesen Ateliers schließen sich die Spezialzeichenschule für Kunststickerei und Spitzenarbeiten (Professor Hrdlička), der Spezialkurs für Teppich- und Gobelinrestaurierung und für Kunstwebereien, Flechttechnik und Batikfärberei, Handstickerei und Maschinstickerei (die Lehrerinnen: Guttmann und Rothhansl), sowie der praktisch-keramische Kurs (Professoren Linke und Adam) an. Die Abteilung der Lehramtskandidaten (Professor v. Kenner), welche gerade in dieser Ausstellung überraschend günstige Ergebnisse in Studien nach der Pflanze, dem lebenden Tiere und dem menschlichen Modelle (Stellungs- und Bewegungsskizzen) geliefert hat, wird nicht wieder erscheinen, sie ist leider zur Auflösung bestimmt, da in Zukunft die Mittelschullehrer in anderer Weise herangebildet werden sollen. Auch der Kurs für künstlerische Bearbeitung des Leders (Lehrer Oleszkiewicz) wird aufgehoben. Dagegen ist mit der Gewinnung des Professors Čižek die Versuchschule für den Zeichenunterricht (Schülerkurse und Lehrerkurse) in den Rahmen der Kunstgewerbeschule als eine höchst interessante, erfolgversprechende Erweiterung eingefügt worden.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Tassen, entworfen von Johanna Hollmann, ausgeführt von J. Böck, Wien (Moser-Schule)

So wird unermüdlich und in den mannigfaltigsten



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Tuch für Kindertisch, entworfen von Hilde Exner, ausgeführt von Herrburger und Rhomberg, Wien (Moser-Schule)

Richtungen gearbeitet und man darf wohl hoffen, daß man an den meisten Schülern der Kunstgewerbeschule, die so viel Fleiß, Ernst und Talent zeigen und so ganz bei der Sache sind, Freude erleben wird. Die Ausstellung hat daher mit Recht auch einen großen äußeren Erfolg davongetragen und auch aus der Ferne viele ernste Besucher herangezogen. Wenn die Kritik nicht durchwegs freundlich war, so hat das seinen Grund darin, daß auch sie von der Parteien Haß und Gunst erfüllt ist in unserer Stadt, in der Neigung und Abneigung stets zu heftigen Ausbrüchen führt.

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Das Plakat der großen Berliner Kunstausstellung zeigt links von einer Schrifttafel in den feinlinigen Kursivzügen des XVIII. Jahrhunderts die farbige Reproduktion des Chodowiecki-Porträts von Menzel. Der beschauliche Berliner Kleinmeister, der so liebevoll auf die Alltäglichkeiten zu blicken wußte, steht auf der Langen Brücke, am hölzernen Geländer, im langen Rock, den breiten Hut auf dem Kopf und die große urväterliche Brille auf der Nase.

In der Hand hat er sein stets gegenwärtiges Skizzenbuch, so sieht er auf seine Stadt, und im Hintergrund steigen die Türme der Nikolaikirche auf.

Das Wahrzeichen, das sich die Ausstellung wählte, ist gut, es weist auch zugleich darauf hin, was das Wichtigste der diesjährigen „Großen Berliner" ist, die retrospektive Abteilung. Freilich verspricht sie mehr, als dann gehalten wird, denn diese Menzel-Lock-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Kissen, gelbe Seide, Silberschnüre und Flachstickerei, von Leopoldine Kolbe (Moser-Schule)

probe verrät gleich das Beste des Bestandes. Und Überraschungen und Steigerungen gibt es in dieser rückschauenden Revue nicht. Eine Ergänzung zu der durch die Fülle der Gesichte sehr viel anregenderen, neulebendig wirkenden Jahrhundertausstellung bietet sie, die der Chronist mit historisch-sachlichem Interesse durchwandelt, ohne im Gefühl tiefer ergriffen zu werden. Die Eindrücke werden dadurch etwas nuancierter, daß ein freies unsystematisches Hängen gewaltet hat. Auf Schul- und Richtungsgruppieren ward verzichtet und die malerisch wirkende Bildwand als Hauptmaßstab für die Anordnung genommen. So ergibt sich das vielseitige Schauspiel mannigfacher Temperamente. Die venezianischen Schaustücke und Ausstellungsdekorationen vom alten Becker in ihrer kalten Pracht trifft man hier so gut wie frühe Bilder Max Liebermanns. Seine Schweinefütterung hängt sogar neben der auf so ganz anderes Wild pürschenden Falkenjägerin Makarts, einer etwas verblaßten Kostümfigurine aus verschollenen Künstlerfesten. Und als dritter im Bunde gesellt sich nachbarlich dazu ein Andreas Achenbach: der Weidenbach.

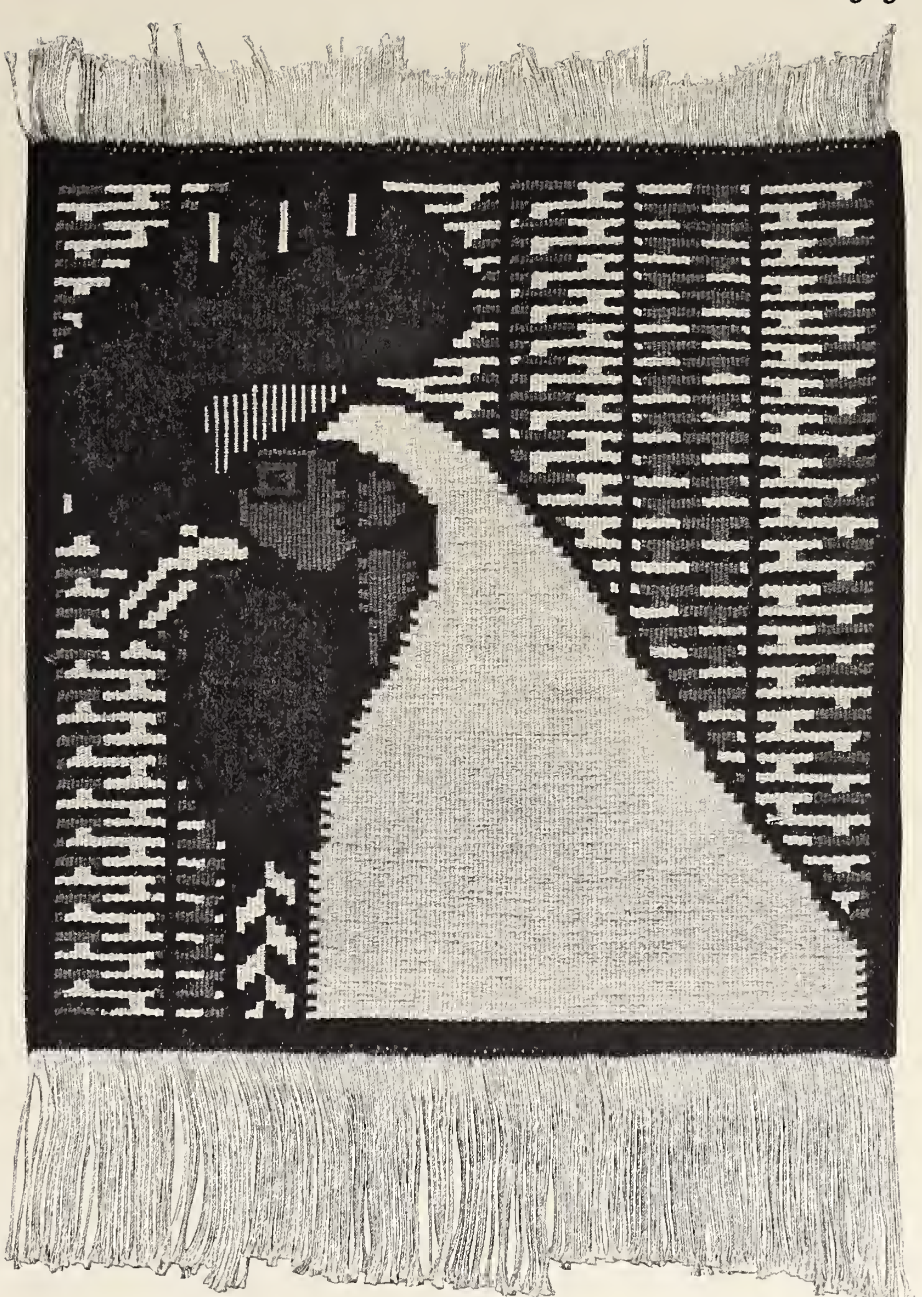
Dies friedliche Beieinander, dies im Zeitenschoß Ruhende, Historisch-Gewordene menschlicher Arbeit um die Kunst, die jedem ein anderes Gesicht zeigt, hat einen gewissen Reiz. Und nachdenklich stimmt es dazu, wenn man bei manchem gefeierten Liebling der Vergangenheit das „Gesetz der Umwandlung“, um ein Ibsen-Wort zu gebrauchen, spüren muß. Der Farbenrausch Makarts zum Beispiel ist matt geworden; etwas Traurig-Erloschenes, gleich fahler Dämmerung nach einen Bacchanal, haben die einst so bewunderten Phantasien. Kulturell, als Reflex einer glänzenden Epoche, behalten sie natürlich dokumentarischen Wert. Dafür ist von den hier ausgestellten Bildern Makarts besonders charakteristisch — weil es im Stoff der Darstellung und in der Persönlichkeit Geschmack und Neigung der Zeit ausspricht — das Porträt Charlotte Wolters als Messalina in Wilbrandts Stück, in seiner Komposition aus Bühnenoptik, Frauenkörper, Rosen, Fellen und Seide.

Von Werken der lebenden Künstler, die ganz andere Wege gehen, ist hier außer jenem Liebermann-Bild das große Gemälde des Präsidenten des Künstlerbundes, also des entgegengesetzten Heerlagers, zu nennen, des Grafen Kalckreuth „Dachauer Leichenzug“. Ein bäuerliches Begängnis im Regen, eine bunte Schirmprozession hinter dem von schweren Ackergäulen gezogenen Karren mit dem Sarg, ein stark und echt aufgefaßtes Stück Alltagstragik.

Vertreten sind natürlich hier auch die Führenden der Jahrhundertausstellung, meist mit Bildern aus Privatbesitz, die nicht allgemein zugänglich sind und die so in der Tat eine willkommene Ergänzung bilden.

Lenbach mit einem Bismarck, Böcklin mit dem bewegten Brückenkampf, mehrere Feuerbachs, darunter der schöne Nana-Kopf, Thoma, Uhde und vor allem Menzel mit der altberlinischen Chodowiecki-Leinwand und dem noch nicht lange bekannten Bilde „Falke auf Taube stoßend“. Ein Furioso von zuckendem Rhythmus ist das: im blauen Luftmeer das braune Gewitter, elementar, zerstörend, herniederfahrend auf die weiße Taube.

Gabriel Max erscheint mit den beiden Spielarten seiner Kunst, dem visionären Somnambulismus in der bleichen Julia und seinen philosophischen Tierhumoren in der Affenkonferenz, die als Anatomen sich um einen Menschenschädel grüblerisch scharen. Buchholz, der Verkannte, nun in jedem Jahr gleich einem Gespenst der mitternächtlichen Heerschau aus der Vergessenheit Beschworene und mit der posthumen Mention honorable Bedachte darf nicht fehlen. Und ein Künster, der Galilei-Hausmann, der in der Jahrhundertausstellung durch Skizzen von fabelhafter Farbenenergie, von leidenschaftlichem koloristischen Temperament — den Kardinälen, einer Studie in Rot, den brandig-lederfarbenen Galeerensklaven, dem Strandlager mit buntschildrigen Flächen — so frappiert hatte, kommt hier in Gegensatz mit der konventionell als Theaterszene gestellten Galilei-Verhandlung.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Gewebte Decke von Hugo Zovetti (Moser-Schule)

Daneben hatte diese Ausstellung natürlich die begreifliche Absicht, diejenigen Maler vorzuführen, für die in der Jahrhundertausstellung weniger gesorgt ist. So wurde die Genremalerei des vorigen Jahrhunderts sehr mannigfaltig hier aufgebaut. Von ihrer feinsten



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Holzschnitt, mehrfarbig, entworfen und ausgeführt von Hans Frank (Kenner-Schule)

malerischen Seite, die das Stoffliche überwindet, zeigt sie sich im Knaus-Werk, in der „Salomonischen Weisheit" vor allem. In seinem Gefolge sieht man dann alle die anderen gemütlichen fabulierenden Anekdoten- und Schwankerzähler, bei deren gemalten Geschichten sich so bequem was denken ließ: Bokelmann (mit dem Kriminalroman der Verhaftung), Vautier, Klaus Meyer mit den Neuvermählten im Holländischen Interieur, deren junges Glück ihn berühmt machte, aber nun auch alt wurde, Gysis mit dem widerspenstigen Modell — sie erscheinen hier wie zu einem Erinnerungsfest der harmlos „guten alten Zeit".

Hasenclevers „Kandidat Jobs im Examen" ist im Humor der malerischen Charakteristik kräftiger und hält dem durch die Jahrhundertausstellung neu geweckten Interesse für ihn auch hier stand.

Die Landschaftskunst der Zeit bevorzugt die Exotik, die „Sonne des Südens", das Hochgebirge, das Sturmmeer, also die Dramatik, die wildbewegte Handlung der Natur, zum mindesten aber die romantische Ferne mit der „malerisch" wirkenden fremden Tracht. Solche Dramen führen hier Achenbach, Hildebrandt, Passini auf.

Eine große Rolle spielt das Porträt, und an den Bildnissen Gustav Richters, Wilhelm Gentz, Biermanns, Gussows kann man ältere Berliner Gesellschaftschronik treiben.

Das Altmodische der Tracht und des Interieurs hat dabei manchmal einen pikanten Reiz. So in Steffecks Schadow, der im langschoßigen Rock am Stehpult gegen ein Fenster gestellt erscheint.

Großen Raum nehmen die figurenreichen Historien ein. Pilotys „Wallensteins Zug nach Eger", Beckmanns „Hussiten, das Abendmahl vor der Schlacht nehmend", Scherenbergs „Luther auf dem Wormser Reichsrat", sind die Beispiele für dies Meiningertum in der Malerei.

Ihm zur Seite steht die hier liebevoll und ausführlich ausgebreitete malerische Historienchronik der Gegenwart. Der Hohenzollern-Saal, früher Ehrensaal genannt, ist ihre Bühne, und Anton v. Werner ihr Prophet. Hier sieht man die Eröffnung des ersten Reichstages durch Wilhelm II., dann den Festakt zum neunzigsten Geburtstag Moltkes, die Taufe des Kronprinzen. Die malerische Qualität dieser Schilderungen vermag nichts zu geben, doch ein gewisses kinematographisches Interesse an der zweifellos sehr gewissenhaften und präzisen Wiedergabe bedeutsamer Ereignisse und ihrem porträtähnlich festgehaltenen Zeitgenossen-Ensemble bleibt diesen Schildereien.

Zu dem Ensemble kommen eine Fülle von Solobildern der kaiserlichen Familie von Angeli, Ferrari (der Kaiser als goldstrotzender ungarischer Husar), Kiesel, Laszlo, Max Koner. Von diesem die nicht so oft wie ihre prinzlichen Brüder gemalte Prinzessin Viktoria Luise in glattem schlichtgestrichenen Blondhaar. Die eigentliche 1906er Auslese, die dann die zweite Abteilung der Ausstellung bildet, drängt sich als schwer übersichtliche Masse in den anderen Sälen zusammen. Das Niveau ist nicht sehr hoch; es lohnt nicht recht, all das Durchschnittliche oder gar das künstlerisch Minderwertige unter die Lupe zu nehmen oder zu versuchen, ein System in das Chaos der Gleichgültigkeit zu bringen. Das Richtige erscheint hier, ein unbefangenes Schlendern mit bedächtiger Schnelle durch die Räume und die gelegentliche Aufzeichnung eines innerhalb dieses Maßstabes Bemerkenswerteren.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Holzschnitt, mehrfarbig, entworfen und ausgeführt von Hans Frank (Kenner-Schule)

Einiges Landschaftliche kann man festhalten. Die Orientbilder von Körner, dem Präsidenten der Ausstellung, entgehen glücklich der Gefahr des Theatralischen und Panoramamäßigen. Sie wirken auch nicht als ethnographische Studien, sondern haben immerhin den Grad persönlicher Spiegelung, wenn auch vielleicht dieser Spiegel nicht von einziger Eigenart ist.

Empfunden ist eine Herbstlandschaft von Max Richter.

Originell erfaßt die südliche Gewitterstimmung von Langhammer: Hoch von oben, aus einem dumpf-dicken schwebenden Blau ist die Tiefe gesehen, eine Ebene, in der undeutlich verschwimmend weiße Mauern und ein gelber Bach sich schlängeln, gleich einem dahingezückten Blitz.

Sinn für solche Besonderheit der Linie in einem Naturausschnitt zeigt auch das Riviera-Bild von Kayser-Eichberg, das freilich etwas absichtlich die bizarre Baumverkrümmung am hellgrünen Abhang gegen das blaugrüne Wasser herausstreicht.

Effekthaschend und mit zu deutlicher Verblüffungstendenz arbeitet mit solchen landschaftlichen Ornamentpointen L. Jülich. Er macht die Schilderei eines Landmotivs, aus der Vogelschau gesehen, nur auf die Flächenmusterung und auf die seltsam verzerrten und abgeflachten Perspektiven angelegt, und er rahmt das Ganze mit zwei Stämmen. Auf einfachere Wirkung, lyrisch und still geht E. Kampf aus; seine Schindeldächer und starrenden Besenäste im grau hängenden Nebel sind ein echtes Herbstgedicht. Und naturfromm und rein spricht auch Hochmanns Tränke zu uns, mit Abendfrieden, Ruhe und



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Buchschmuck, entworfen von Hans Frank (Kenner-Schule)

Rasten in Sonnenuntergangsluft, voll Abglanz, und den patriarchalischen Rindern am Steintrog mit den großen trägen Augen und den gesättigten wassertriefenden Mäulern.

Mehr episch als lyrisch kommt Ludwig Dettmann. Er will offenbar in seiner Landschaft mit der Staffage in altertümlicher Tracht etwas vom Geist des Bodens darstellen, ein gemaltes Volkslied. In den drei über die Heide dahinschreitenden übergewaltigen Friesenmädchen war früher schon solches ausgedrückt. Diesmal variiert er noch einmal sein altes Motiv, aber auf eine Figur reduziert: Ein Mädchen, schwer gegürtet mit Silberbrustschmuck, steif und starr wie ein Wappenbild, zwischen Himmel und Erde. In der Wiederholung aber versagt die Wirkung und die Absicht erscheint künstlich.

Angenehmer, wenn auch als Malerei ziemlich neutral, sind Dettmanns „Steinhauer im Wald", die durch die beliebten und gefälligen Sonnenflecken die nötige koloristische Imprägnierung erhalten.

Die Stimmung der Marinen und Häfen bewährt weiter ihre unerschöpfliche Anregungskraft. Heinrich Herrmann und Hans Herrmann suchen sie an den niederländischen Grachten. Heinrich Herrmann verwendet das dankbare Motiv der Spiegelung verkreuzter Fensterkästen, das Maßwerk und die spitzkletternden Treppengiebel solcher scheckiger Uferzeile im Wasser. Und Hans Herrmann erfaßt mit geschickter Hand die von Sonnenlicht und Luft zusammengetönte Einheit der Segel, der breiten Fischerboote, der massigen Flechtkörbe, der massigen Menschen, die am Hafenwall sich drängen, — eine geballte Masse, über die die weißen Hauben der Frauen sich gleich den Segeln blähen.

Kallmorgen hält eine nuancierte Hafen-Impression aus Hamburg fest; er setzt die roten und weißen Lichter der Schiffe im Wellenschaum gegen den Hintergrund des oval verschleiften Filigranwerks der langen Eisenbrücke.

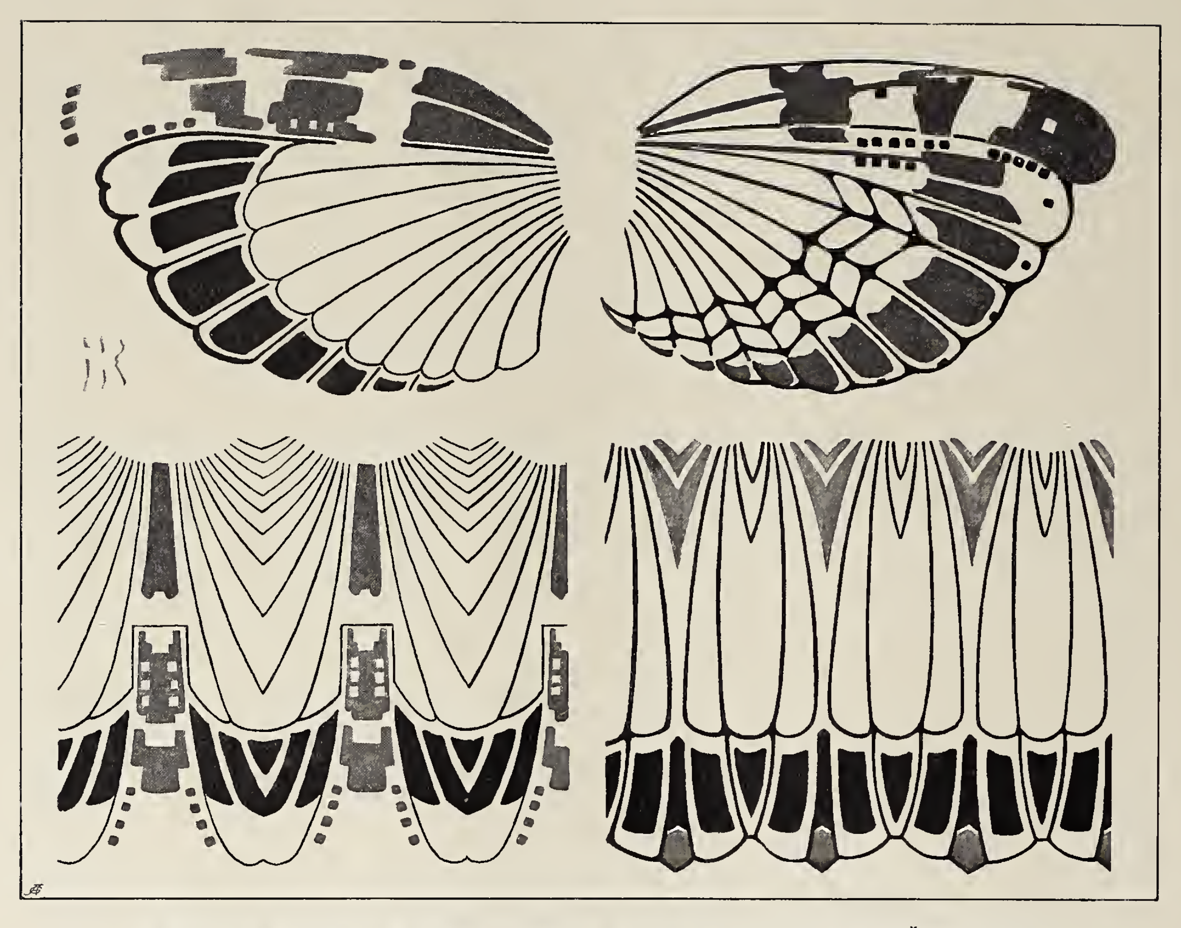
Die Magie der heimlichen Stunden, wenn das Alltägliche märchenhaft wird, sucht der feinfühlige Willy Hammacher.

Seine Abend- und Dämmerungsbilder aus dem Ostender Hafen in grün-gelbseidigem Schimmer, den weißen Segeln, dem weißen Glanz elektrischer Monde hoch am Mast und dem hellen Leistenwerk des Brückengeländers sind voll toniger Poesie.

Die phantastische Ansicht der Wirklichkeitsdinge findet sich auch in Brachts Fabriksbild. Die Wolkengebilde aus Riesenschornsteinen über einer Welt fahlroter, dampfender Essen und Schlote, über eisernen Laufstegen mit hastenden Menschenzügen, voll Unruhe und einem brausenden Getöse, das man zu hören glaubt, wirken wie die Vision einer dröhnenden Stadt der Arbeit.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Studien nach dem lebenden Tier, von Hans Frank (Kenner-Schule)



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Naturstudie von J. Kastner (Čižek-Schule)

Phantasiekraft und die Gewalt, Visionäres farbig auszusprechen, hat aber vor allem ein Künstler, dessen Qualität hier auffällt. Es ist J. Goossens.

In einer seiner Arbeiten, der „Bundschuhszene", einem flackernden Nachtstück, mit Gluten aus dem Dunkel, angelohten wildschwärmerischen Gesichtern, fanatisch geballten Fäusten und wirren Haarsträhnen steckt Dämonie. Bluthеißer Glaubenseifer ist hier mit allen Schauern und Leidenschaften echt charakterisiert.

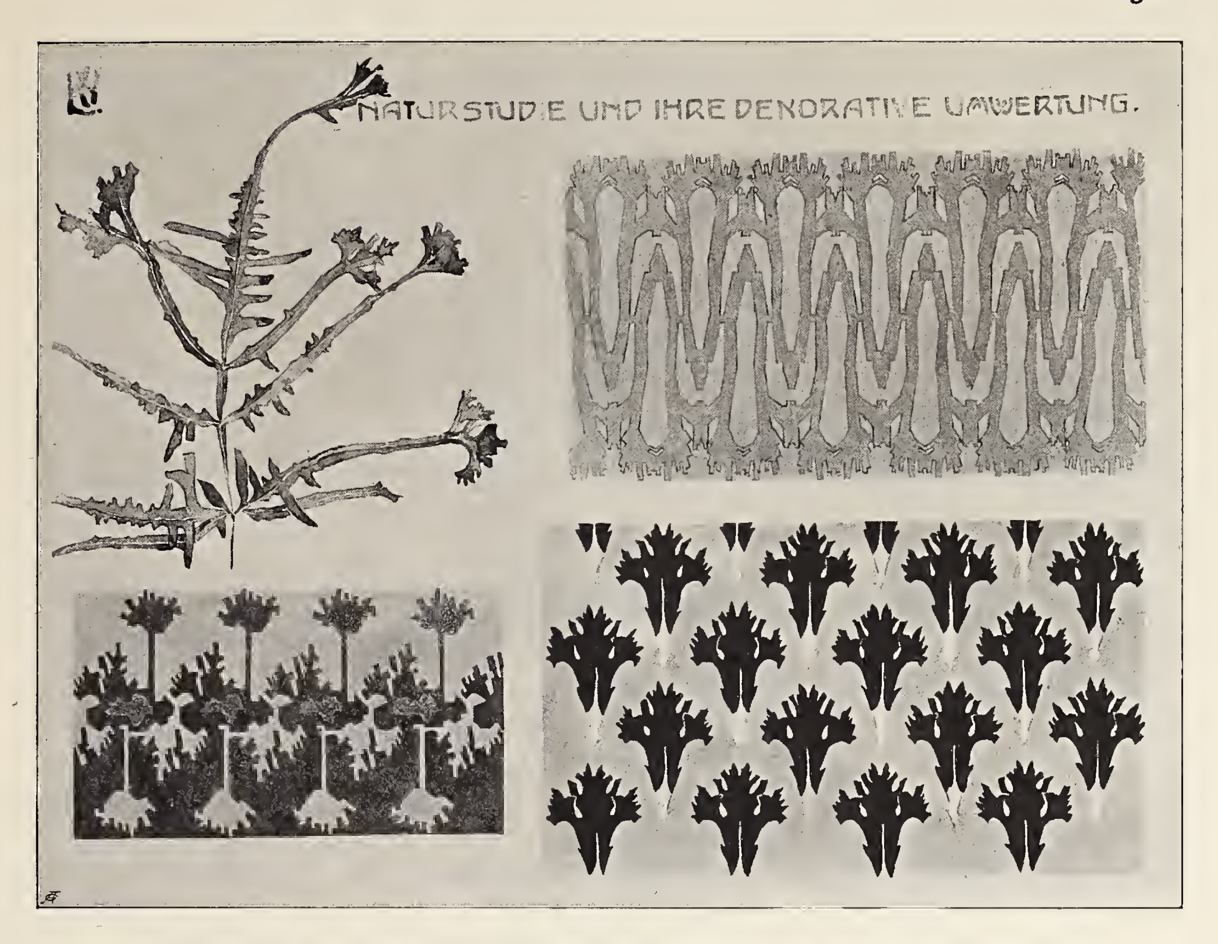
Wertvoller aber ist das andere Bild „Bauerntanz", weil hier jede Nebenbedeutung des Stofflichen, jede auslegerische Assoziation fehlt, und nur die rein malerische Wirkung der in schwüler schummeriger Luft sich drehenden schwerfälligen Paare, mit auf- und niedertauchenden, blauroten, breitstehenden Weiberkleidern als ein spukhaftes Dissolving view gebannt ist.

In Fülle ist das Porträt vertreten.

Hugo Vogel und Alfred Schwarz zeigen die gewohnte Noblesse. Es ist garantierte Distinktion in diesen Persönlichkeitsarrangements, die jeden Salon gut kleidet. Weltmännische Verbindlichkeit, die, ohne zu glatt zu sein, doch unmerklich mit dem Schein voller Natürlichkeit sich dem herrschenden Ton anpaßt.

Wir verweilen aber lieber bei denen, die das Besondere des Ausdrucks anstreben, selbst wenn die Bilder nicht das sichere Gelungensein haben sollten.

So sucht Sabine Reicke, die Gattin des Berliner Bürgermeisters, farbige Delikatesse der Komposition. In ein auf Grün gestimmtes Interieur stellt sie eine Dame in schwarzem Paillettenkleid gegen einen weißen Empirestuhl und über die weiße Rundlehne schlängelt



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Naturstudie von L. Kopecny (Čižek-Schule)

sich die schwarze Boa. Das ist ein geschmackvolles Einrichtungsstück, freilich eher eine Art von Stilleben, in dem unter anderem auch eine menschliche Figur verwertet ist.

Geschmacksreize mit Charakteristik verbindet das sehr eigene Kinderbild von Sohn-Rethel; auf einem geschnitzten Postament sitzt natürlich, zwanglos, als wäre es hinaufgeklettert, ein nacktes Mädchen mit einer Katze. Sehr gelungen ist das Zusammengehen des warmgelben Holztons mit dem Fleischton des Kindes.

Fesselnd sind auch die beiden Bilder Fritz Pfohles: das weiße Mädchen mit der rosa Schärpe auf zisthlergrauem Hintergrund und die schwarzgekleidete Amme mit dem Kind in blauem Kittel und weißem Latz.

Herber Linienzug und scharfer Schnitt zeichnen Paul Gröbers Bildnisse aus. Er gibt italienische Typen, ohne typisch zu werden, einen Jünglingskopf in voller Naturlebendigkeit, unstilisiert, und dabei für den Kennerblick deutlich mit dem Ahnenzug Florentiner Kunst in der Anlage des Gesichtes. Noch frappanter ist die alte Römerin. Sie ist nicht vom Schlage der Dicken, Schwammigen, sie gleicht einer mageren Schlange; begehrliche Augen funkeln und der dürre, gelbe, sehnige Hals hat etwas Unheimliches, noch gesteigert durch die blutrote Korallenschnur.

Beachtenswert scheint die Tänzerin mit dem Duncan-Typ von Otto Marcus, eine Sinfonie in weichem silbrigen Grau, in dem die gelösten Glieder der Bacchantin wie in einem Element verschweben. Und vielversprechend zeigt sich eine noch nicht bekannte junge Malerin Gertrud Gerlach mit einer großzügig angelegten Studie des dekorativen Künstlers Christian Morawe. Die wallende, breite, von Licht und Schatten belebte Fläche des braunen Cape-Umhanges, darüber das weiße Gesicht mit dem strengen Mund und



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule.
Dekorative Malerei in drei Farben, entworfen und ausgeführt von Franz Dellavilla (Mallina-Schule)

den kühlen Augen hinter scharfen Gläsern, dies wieder überschattet von dem breiten Rand des Wotanhutes, das verrät eine sichere energisch komponierende Hand.

Will man aus diesem Massenaufgebot noch weiter gruppieren, so könnte man eine Reihe dekorativer Temperamente zusammenstellen, Amateure malerischen Bric-à-Bracs, die gern mit alten oder exotischen Stilen spielen und die schönen Masken des Geschmackskarnevals lieben.

Friedrich Stahl hat sich nach dem schillernden Frou-Frou mondänen Lebens, nach dem Clinquant der Blumenkorso und dem Konfettigeflimmer Nizzaer Frühlingsfeste in ein Altflorentiner Gewand drapiert und mit vielem Geschmack und der Kenntnis des Sammlers arrangiert er dekameronische Gartenszenen über das Thema „Die Villa des Boccaccio". Er mischt geblümte Rasenteppiche mit Marmor, läßt edle Architekturen im Hintergrund gegen blauen Himmel steigen. Frauen schlingen einen Reihn, rote und grüne Botticelli-Kleider wallen, das Feuerwerk eines Papageis schwirrt dazwischen.

Oder auf einem anderen Bilde wird in ähnlicher Szenerie ein Paar von Putten mit einem großen Kranz umwunden. Das jauchzende Seidenrot des Frauengewandes klingt aus dem weichen, zärtlichen, samtigen Dunkel und darüber leuchtet blaß ein schmales Ghirlandaio-Gesicht.

Solche Temperamente können sich am freiesten und ihrer Neigung gefälligsten im Stilleben bewegen.

So setzt Hans Looschen einen farbigen Winkel Curiosités zusammen mit einer japanischen, violett seidengekleideten Puppe im Mittelpunkt.

Eine andere Bibelot-Variation bringt eine blaue preziöse Porzellanfigur auf einer Rokoko-Kommode, das Ganze in verwischter dämmeriger Beleuchtung gehalten, auf grünem Wandhintergrund, auf dem matt ein Goldbronze-Blaker schimmert.

Sehr feinschmeckerisch ist die Variation in Weiß von Albrecht, aus weißen Rosen warm über kühl-weißem Samt rieselnd, mit den Akzenten des zierlichen schwarzen Lackkastens, aus dem Perlenschnüre hängen, und der weißgrünen, porzellanenen Krinolinenfigurine auf mattrosa Tapetenhintergrund.

Zum Farbigen bringt das Zeichnerisch-Ornamentale der Geschmacksinn von Hans Neumann, der einen weißen russischen Windhund etwas merkwürdig in bläulichen Wasser-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Collier aus Silberdrähten mit Email à jour, entworfen und ausgeführt von Sophie Sander (Stark-Schule)

ringen stehen läßt, und H. Dreßler, der eine Komposition aus reizvoll unsymmetrisch gefelderten Wasser- und Landstrichen mit Flamingos mustert.

Geschmackverfehlt erscheinen die Farbenetuden der Kornelia Paczka. Zwei grelle Farbenschreie sind diese Bilder, das eine ein outriert hellgrün-gelber Landschaftsausschnitt in genau so grünem Rahmen eines Verandafensters. Das andere der knallige Kostümbilderbogen eines schwedischen Interieurs, hellrote Schränke mit gelben Blumen und eine hellrote Bäuerin. Eine etwas spielersche und kindlich in der Palette wühlende Farbenfröhlichkeit tummelt sich hier geräuschvoll und aufdringlich.

Nicht viel ist von der Plastik zu melden. Vor dem Hauptgebäude im Freien steht das Reiterdenkmal Kaiser Friedrichs, das Tuaillon für Bremen geschaffen, im originalgroßen Modell, von dem man einen kleineren Bronzeabguß schon in der Sezession sah. In dem großen Skulpturensaal am Ende der Mittelflucht wimmelt es von bleichen Gipsen in Riesenformat. Eberleins „Lesender Schiller“ und der „Blinde Michelangelo“, der den Belvedere-Torso betastet, sind schlimme Gegenbeispiele, Zeichen einer künstlerischen Leere und Ohnmacht, die sich mit Bildung ziert. Einem recht unbeträchtlichen Plastiker, Ernst Wenk, hat man überflüssigerweise ein Kabinett zu einer Sonderausstellung eingeräumt.

Wie immer nimmt der Verband der Illustratoren einen großen Raum ein, einen viel zu großen. In kluger und strenger Auslese wären solche Blätter von Heilemann, Knut Hansen, Christoph angenehm zu sehen; hier schädigt sich diese leichte ephemere Kauseriekunst durch die kritiklose Massenhaftigkeit und die betonte Wichtigkeit des Auftretens.

Reizvoll ist der Aufenthalt in den Kabinetten der Graphiker, obwohl das Niveau der vorjährigen Ernte, aus der vor allem die Schmutzer-Serien unvergessen sind, natürlich dies-



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Silberne Gürtelschnalle mit Email, entworfen und ausgeführt von Hans Ofner (Stark-Schule)

mal nicht erreicht wird. Das Kunstgewerbe macht sich, wohl weil Dresden stark absorbierend gewirkt hat, sehr bescheiden. Ein Interieur in hellgelber schwedischer Birke mit der flammigen Maserung, die jetzt Favorit ist, vertritt die angewandte Kunst und ein paar Vitrinen enthalten Ketten und Schmuck, die Moraweschen Stilfächer mit geschnitzten und durchbrochenen Elfenbeingriffen. Battiks des Ehepaars Fleischer-Wiemann hängen an der Wand.

Doch all das sind alte Bekannte, Revenants, die leider noch nicht die Ruhe und die Erlösung von den Ausstellungsfahrten durch einen Käufer gefunden.

Von diesem großen Jahrmarkt kann man sich in einer fabelhaft distinguierten und kultivierten Ausstellung erholen, die bei Amsler und Ruthard jetzt stattfindet. Sie bringt eine Kollektion der Londoner „Twelve". Sie bilden eine Sezession der vor 25 Jahren begründeten Vereinigung englischer Maler-Radierer. In dieser Gruppe brachen Zwistigkeiten aus, als Herkomer seine Monotypien herausbrachte, die nicht den technischen Forderungen des Bundes entsprachen; als dann die Grenzen durch Zulassung von Reproduktionen noch mehr erweitert wurden, schloß sich eine Opposition zusammen, die jene ursprüngliche Bedingung der Originalgraphik für allein bedingend erklärte und sich als Klub der „Twelve" auf dieser Basis vereinigte.

Besonders interessiert der in Deutschland wenig bekannte Charles Conder, der bei der Fächerausstellung schon durch die luxuriöse Phantasie festlicher Entwürfe auffiel. Auch hier spielen auf den Lithographien von warmem Rötelton die Szenerien der Fêtes galantes, exotische Atmosphäre in einer Mischung von Rokoko — Conder liebt die Poesie des Reifrocks — Exotik und spanischen Schleierrhythmen. Raffinements der artificiellen Beleuchtung liebt er, Bühnenoptik, Logendunkel, im Licht aufschimmernd, das Lumineuse der Lampignonnächte und die Seide.

Wollte man seine Familie bestimmen, so müßte man aus der Vergangenheit den üppigen Monticelli nennen, auch Beardsley-Rasse, farbig illuminiert, wird hier deutlich, und Hermen Angladas koloristische Opiate sind ihm verwandt.

Gordon Craig begegnet man mit Porträts in Holzschnitt von kapriziöser Flächenkunst und einem pikanten Archaismus. Frauen im Reifrock werden gegen pyramidisch gestutzte Bäume auf die witzige Parallelwirkung hingestellt und mit besonderer Liebe wird wie auf alten Blättern der Schriftsatz, meist in Kursiv, unter dem Bilde behandelt.

William Strang, der Führer der Zwölf, kommt mit Totentanzphantasien über das Goyathema der Kriegsgreuel.

Charles Ricketts zeigt subtil gestrichelte Blättchen, Schwarz-weiß-Miniaturen biblischer Geschichten.

Cameron entzückt durch die erlebnisvollen Architekturradierungen und mehr noch durch die sensiblen Landschaften, die Loire-Stimmungen mit den zittrigen Filigranbäumen in schimmernden graugrünen Dämmerungen.

Sturge Moores Phantasien, Rothensteins mondäne Porträts sind noch zu nennen und schließlich Nicholson, der wohlbekannte Flächenkünstler.



Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. Silberne Gürtelschnalle mit Email, entworfen und ausgeführt von Hans Ofner (Stark-Schule)

Er fesselt immer, auch hier durch sein Kartenspiel aus englischen Königsbildnissen und mit dem famos saftigen Blatt: „Queen Victoria Watermann", mit dem roten Wamms gegen Wasser und grünen Rasen und dem Windsor-Hintergrund. Aber das Eigenste seiner Art war doch stärker in den früheren Holzschnitten, in den Studiobildnissen der Queen, Wisthlers und dem derbdrallen Alphabet.

PREISAUSSCHREIBEN. Das kunstgewerbliche Museum in Prag schreibt aus den von der dortigen Handels- und Gewerbekammer gewährten Mitteln folgende Preisaufgaben aus: I. Eßbesteck (Löffel, Gabel und Messer) aus Silber, mit plastisch verzierten Griffen. Verkaufspreis höchstens 30 Kronen (das Dutzend Eßbestecke höchstens 350 Kronen). Erster Preis: 300 Kronen; zweiter Preis: 200 Kronen; dritter Preis: 100 Kronen. II. Damensacktuch mit breitem Besatz in geklöppelter Spitze (auf Lösung der Ecken ist Rücksicht zu nehmen). Maß 30 bis 36 Zentimeter im Quadrat. Verkaufspreis höchstens 40 Kronen. Erster Preis: 200 Kronen; zweiter Preis: 150 Kronen; dritter Preis: 100 Kronen. III. Wasserflasche mit Trinkbecher aus Kristallglas mit graviertem Dekor. Der Verkaufspreis darf nicht 15 Kronen übersteigen. Erster Preis: 200 Kronen; zweiter Preis: 150 Kronen; dritter Preis: 100 Kronen. Die zur Konkurrenz eingereichten Gegenstände müssen sich durch selbständige Auffassung und technisches Können auszeichnen. Nähere Bestimmungen enthält die Konkurrenzordnung. An der Konkurrenz können sich in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens und die in den betreffenden Fächern selbst schaffenden Künstler. Die Arbeiten sind längstens bis 1. November 1906 an das kunstgewerbliche Museum in Prag abzuliefern; dieser Termin ist unwiderrufbar. Der Name des Konkurrierenden darf bei der Ablieferung nicht bekannt gemacht werden; die betreffenden Arbeiten sind mit einem Motto oder Zeichen zu versehen und der Name und die genaue Adresse sind in einem versiegelten Umschlag, welcher das gleiche Motto oder Zeichen trägt, beizulegen; sind der Entwerfer und der Erzeuger verschiedene Personen, müssen beide genannt sein. Überdies ist zum ausschließlichen Gebrauche der Museumsverwaltung ein zweiter Umschlag beizufügen, welcher nicht zurückgestellt wird und welcher nur die Angabe des Preises der betreffenden Arbeit zu enthalten hat. Die beiden Umschläge sind durch Aufschriften: „Adresse" oder „Preis" zu kennzeichnen.

PREISAUSSCHREIBEN. Im Auftrag der Stadt Ludwigsburg und des Vereins für Fremdenverkehr dieser Stadt schreibt der Württembergische Kunstgewerbeverein einen Wettbewerb zur Erlangung eines Plakatentwurfes für die Stadt Ludwigsburg aus. Der Entwurf muß sich für Steindruck oder Buchdruck eignen. Die größere Seite des ausgeführten Plakats soll 85 Zentimeter nicht überschreiten; der Entwurf ist mit Rücksicht

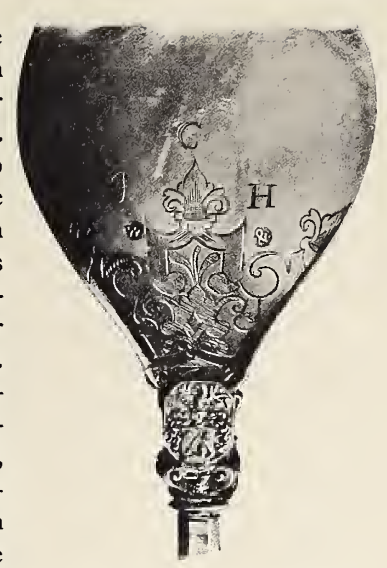


Breslauer Silberlöffel (Sammlung Dr. Adolph List in Magdeburg)

auf die Vervielfältigung etwas größer als die Ausführung herzustellen. Die Anzahl der Farben ist möglichst zu beschränken. Die Zeichnung ist vollkommen fertigzustellen, so daß, falls nicht eine Originallithographie geliefert wird, direkt danach gearbeitet werden kann. Die Ausführung ist vom Künstler zu überwachen. Bei der Wahl des Vorwurfes wird dem Künstler die größte Freiheit gestattet. Es wird auf die Glanzzeit Ludwigsburgs im XVIII. Jahrhundert, die der Stadt ihr Gepräge gab, hingewiesen. Die bei Städteplakaten übliche Häufung von Ansichten ist nicht erwünscht, die Verwendung einer Ansicht überhaupt nicht erforderlich. Im Plakat soll deutlich der Name Ludwigsburg in Württemberg erscheinen. Am Fußende des Plakats ist Raum für einige Zeilen weiteren Textes vorzusehen. Zur Teilnahme am Wettbewerb ist jeder Künstler eingeladen. Die Entwürfe sind wohlverpackt und portofrei bis zum 20. Oktober 1906, adressiert „An die Ausstellung des Württembergischen Kunstgewerbevereins, Landesgewerbemuseum, Stuttgart", einzusenden. Jeder Entwurf ist mit einem Kennwort zu versehen. Ein verschlossener Briefumschlag mit demselben Kennwort als Aufschrift, den Namen und die Adresse des Künstlers enthaltend, ist beizulegen. Die Entscheidung des Preisgerichtes findet Anfang November statt. Sie wird etwa 4 Wochen nach dem Einlieferungstermin den Einsendern bekanntgegeben. An Preisen sind ausgesetzt: I. Preis 1000 Mark, II. Preis 700 Mark, III. Preis 300 Mark; für Ankäufe sind insgesamt 1000 Mark noch verfügbar. Der Verein für Fremdenverkehr in Ludwigsburg behält sich vor, weitere vom Preisgericht zum Ankauf empfohlene Entwürfe mit allen Rechten zu einem mit dem Einsender zu vereinbarenden Preis, jedoch nicht unter Mark 100.—, zu erwerben. Weitere Auskunft erteilen die Schriftleitung des Württembergischen Kunstgewerbevereins Stuttgart, Ehrenhalde 1, II. Tel. 5868, und der Verein für Fremdenverkehr in Ludwigsburg.

DIE BRESLAUER GOLDSCHMIEDE.* Die große Goldschmiedeausstellung des Vorjahres im Breslauer Kunstgewerbemuseum hat bereits die ersten Früchte gezeitigt. Dr. Erwin Hintze hat auf Grund vortrefflicher und umfassender archivalischer Studien das vorliegende musterhafte Werk geschrieben. Ein Buch, wie wir es für wenige größere und kunstgeschichtlich bedeutungsvolle Innungen besitzen. Ein Beweis auch, welche Schätze noch in den Archiven, Kirchenbüchern etc. lagern. Wir hatten schon eine Reihe recht instruktiver Einzelstudien über die Breslauer Goldschmiede und wußten im Vergleich zu anderen Städten von Breslau relativ viel. Und doch ist dieses bisher bekannte Material minimal zu dem jetzt vorliegenden, das wir Dr. Hintzes Fleiß verdanken, der systematisch das gesamte urkundliche Material durchsah und es mit dem großen Denkmälerbestand der Ausstellung verglich. Wir werden genau unterrichtet über das ganze Breslauer Markenwesen, über Feingehalt, Beschauzeichen, Meisterzeichen, Stempelmeisterbuchstaben und Kriegssteuerstempel. Hintze vergleicht auch die verschiedenen Formen des Beschauzeichens W mit den übrigen W-Marken, die mit Breslau nichts zu tun haben. Vier Tafeln mit 196 Beschauzeichen, Stempelmeisterbuchstaben und Meisterzeichen in 2 1/2 facher Vergrößerung nach genauen photographischen Aufnahmen legen uns das ganze gewonnene Material vor, so daß die Goldschmiedegeschichte Breslaus jetzt zu einer der geklärtesten und gesichertsten gehört. Sodann folgt das chronologische Verzeichnis der zünftigen, auch der nicht zünftigen Meister mit allen erreichbaren Daten und einem Katalog ihrer Werke. Dazwischen sind einige markante Goldschmiedearbeiten abgebildet. Es ist klar, daß eine derartige Publikation,

* Erwin Hintze. Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie. Herausgegeben vom Verein für das Museum schlesischer Altertümer. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 40 Textabbildungen. Breslau 1906. Kommissionsverlag K. W. Hiersemann in Leipzig.



Rückseite des Breslauer Silberlöffels aus der Sammlung Dr. Adolph List in Magdeburg

wie auch Hintze im Vorwort bemerkt, noch nicht „das letzte Wort auf allen Punkten“ spricht; gerade solche Ausstellungen und Publikationen wie die Breslauer machen auf bisher schwer zugängliches, den Besitzern unaufgeklärtes Material aufmerksam. So steht zu hoffen, daß wir zum Beispiel gerade für die so blühende Renaissancezeit in Breslau noch manches interessante Stück zur Kenntnis bekommen werden. Für manche der von Hintze im alphabetischen Katalog angeführten Meister des XVI. Jahrhunderts fehlt noch die Kenntnis ihrer Meisterzeichen und Werke, wenn auch einzelne dieser Meister über das rein Handwerksmäßige sich nicht erhoben haben werden. Ein paar kleine Nachträge, die mir auf benachbarten Studienwegen zu Gesicht gekommen sind, füge ich hier bei. Ein Hauptmeister der Breslauer Spätrenaissance, Paul Nitsch, arbeitet, wie Hintze urkundlich feststellt, 1600 ein „kunstvolles Reliquarium“ in Kreuzform für den Obersthofmeister Christoph Popel von Lobkowitz in Prag. Dasselbe ist glücklicherweise noch erhalten. Es steht in der Schloßkapelle des Lobkowitzschen Schlosses Raudnitz bei Prag und ist wirklich „kunstvoll“ und von respektabler Höhe (65 cm). Das Lobkowitzsche Wappen und zwei Medaillen sind angebracht, von denen das eine die Umschrift „Insignia Capitoli Wratislav“ trägt. Den Fuß zieren kleine gefaßte blaue Muscheln. Sowohl das Stadtzeichen wie das Meisterzeichen von Paul Nitsch sind eingeschlagen. Von Augustin Heyne d. mittl. besitzt Herr Saly Fürth in Mainz einen reich getriebenen Deckelhumpen, der aus der Kollektion Paul kam und in der von Fürth 1886 herausgegebenen Privatpublikation seiner Sammlung sind das Stück selbst und das Beschau- und Meisterzeichen abgebildet (Nr. 16, Figur 16). Auch die Sammlung des Herrn Dr. Adolph List in Magdeburg besitzt ein paar wertvolle Breslauer Arbeiten. Zunächst einen prächtigen Löffel, nach der Form des W (Hintze, Typus II) aus der Zeit von 1550 bis zirka 1598 und einem unbekannten Meisterzeichen. Der Löffel wird hier abgebildet. Das Meisterzeichen wird sich mit Hilfe eines Siegels vielleicht eruieren lassen. Jedenfalls war der Meister ein guter. Der Löffel ist gegossen, das Ende des Stiels endet in einen Griff von Früchten, auf dem Stiel selbst ist eingraviert: „Im Zornen halt ein Zil“. Am Ansatz der Löffelschale ist ein hübsches gegossenes Renaissanceornament, eine Rollwerkkartusche, gehalten von einer dahinter kauernden Groteskfigur. Auf der Rückseite dieses Ansatzes ist ein gegossenes Wappen aufgelegt, darunter eine Muschel. Das Wappen ist, wie mir Herr Assessor Schlawe in Breslau gütigst mitteilte, das der bekannten Breslauer Patrizierfamilie von Säbisch (Sebisch). Der untere Teil der silbernen getriebenen Schale ist auf der Rückseite graviert und vergoldet, wie der ganze Stiel. Eingraviert sind die Buchstaben J. C. H., die Initialen eines Besitzers. Eingeschlagen ist am Ansatz der Schale über dem Wappen N 2, offenbar eine Inventarmarke. Links von der W-Marke ist ein Wichsenzeichen sichtbar. Von den übrigen Breslauer Arbeiten Dr. Lists möchte ich noch ein interessantes Stück abbilden und besprechen, einen Chanukka-Leuchter (29×25·5 cm), ein Werk des Meisters Georg Kahlert d. J. (1732—1772). Der Stempelmeisterbuchstabe F verweist das Stück nach Hintze in die Zeit 1746—1758. Der Leuchter ist gut getrieben, der Grund gepunzt, das Gewand der Esther und Judith sorgfältig behandelt, besonders bei der Judith, das fein mit Ranken graviert ist. E. W. Braun (Troppau)

DAS XVIII. JAHRHUNDERT.* Das kleine Buch Grauls ist das erste zusammenfassende Werk dieser Art über das an Stilwandlungen so reiche und nuancierte XVIII. Jahrhundert und in seiner Knappheit, Übersicht und Feinheit ein Meisterwerk. Jahrelange eindringliche Studien, eine freie geistvolle Auffassung und eine beneidenswerte Autopsie haben in eleganter Sprache ein prächtiges Werk geschaffen. Schon die Disposition

des Buches zu lesen ist ein geistiger Genuß. Literarische Nachrichten, Werkzeichnungen, Ornamentstiche und die ungeheure Masse der Denkmäler hat Graul mit sicherer Hand herbeigezogen zu seiner Analyse der Stilwandlungen, der führenden Meister und der breiten Masse der typischen Produkte. In erster Reihe steht Frankreich, das führende Land des XVIII. Jahrhunderts, dessen Dekoration und Mobiliar Graul vom Stil Louis XIV. an bis zum Klassizismus behandelt. Mit Recht warnt Graul bei der Besprechung der französischen Bronzen vor der besonders von französischen Autoren übertriebenen Zuteilung der Werke an einzelne Meister. Aber gerade über Gouthière, von dem wir „wenig Näheres wissen“, sind wir doch durch den von Davillier herausgegebenen, heute noch mustergültigen Auktionskatalog des Duc d'Aumont vortrefflich unterrichtet. Es sind nicht weniger als dreißig Bronzen des Meisters in dem Katalog beschrieben und einige sogar abgebildet. Auch von Caffieri führt der Katalog zwei Stücke an. Vortrefflich ist auch Grauls Analyse des deutschen Barock und Rokoko, sowie der verschiedenen provinziellen und lokalen Gruppen (Mainzer Gruppe, Röntgen, Lüttich und Aachen). Aber gerade hier vermissen wir Österreicher einige Worte über die hochentwickelte Tischlerei unter Maria Theresia, um nur wenige Beispiele zu nennen, die Sakristeien in St. Stephan und zu St. Florian, die in Österreich verfertigten Boullemöbel in der Hofburg, die in Salzburg entstandene Uhr des Wiener Hofmuseums etc. Ein Schlußkapitel bespricht das englische Möbel des XVIII. Jahrhunderts und dessen Einfluß auf Deutschland und Österreich, wobei wiederum mit Recht vor einer zu einseitigen und starken Überschätzung des englischen Einflusses gewarnt wird.

E. W. Braun (Troppau)

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

GESCHENK AN DAS K. K. ÖSTERREICHISCHE MUSEUM. Das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat dem k. k. Österreichischen Museum zwei farbig ausgeführte Wirkungsskizzen der Mosaikbilder in den Tympanonfeldern des mittleren und des seitlichen Portals der Kirche in Wien-Breitensee von Professor Alfred Roller und einen Entwurf zu einem Mosaikbilde „Pegasus und die Musen“ (Supraporte für das Interieur der polnischen Kunstabteilung auf der Weltausstellung in Saint Louis 1904) von Professor Josef von Mehoffer zum Geschenke gemacht.

ÖSTERREICHISCHE GOLD- UND SILBERSCHMIEDEAUSSTELLUNG IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1907. Die Direktion des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie wird in den Monaten Februar bis Mai 1907 in den Räumen des Instituts eine Ausstellung von alten österreichischen, sowie überhaupt von im österreichischen Besitz befindlichen Gold- und Silberschmiedearbeiten (mit Ausschluß des Schmucks) veranstalten, in welche alles einschlägige profane und kirchliche Gerät und von ersterem nicht nur künstlerisch hervorragende Stücke, sondern auch alle dem Bedarf des Hauses angepaßten Gegenstände, die von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind, Aufnahme finden sollen. Es wird hiebei in erster Linie Gewicht gelegt werden auf möglichst vollständige Repräsentation der vom Mittelalter bis auf das XIX. Jahrhundert heraufreichenden, wie aus Urkunden, Sammlungsverzeichnissen und Zunftordnungen hervorgeht, hochbedeutenden Produktion der österreichischen Länder auf diesem Gebiet der künstlerischen Arbeit. Ist auch der größte Teil der in früheren Jahrhunderten in unserem Vaterland geschaffenen Werke

* Richard Graul, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Handbücher der königlichen Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum. Berlin, Georg Reimer, 1905. Mit 113 Abbildungen.

dieser Art zu Ende des XVIII. und vor allem während der Napoleonischen Kriege zu Beginn des XIX. Jahrhunderts zu Grunde gegangen, so ist doch zweifellos im Besitz der Kirche und des Adels, in öffentlichen und privaten Sammlungen etc., vereinzelt auch bei den Gewerbegenossenschaften des Reiches, aus der Zeit bis 1800 und sodann seit der Wiederbelebung dieses Kunstzweiges zur Zeit des Wiener Kongresses bis auf die Mitte des XIX. Jahrhunderts noch so viel Kunstgut vorhanden, daß es sich verlohnt, auf Grund der von einzelnen betriebenen, aber noch unzusammenhängenden Forschungen die vorhandenen Zeugnisse dieses Schaffens in einer Ausstellung zu vereinigen und dadurch der Erforschung der Heimatskunst neue Anregung zu geben. Ein wissenschaftlicher Katalog wird das Material dieser geplanten Ausstellung genau registrieren und auf Entstehungsorte, Münzstätten, Meisterzeichen und Namen gebührende Rücksicht nehmen. Die Herausgabe eines reich illustrierten Werkes, welches alle Vorarbeiten und durch die Ausstellung ermöglichten Studienergebnisse zusammenfassen soll, ist geplant. Als obere Grenze für die zur Ausstellung zuzulassenden Objekte wird das Jahr 1850 fixiert. Die Direktion des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie wendet sich hiemit an alle Besitzer einschlägiger Werke mit der Bitte, sich an dieser Ausstellung zu beteiligen. Auf Wunsch wird ein Delegierter des Museums die für die Ausstellung bestimmten Objekte besichtigen, bestimmen und auswählen. Die Einsendung zur Ausstellung hätte bis Ende Jänner 1907 zu erfolgen. Wertversicherung für die Dauer der Ausstellung wird auf Wunsch vorgenommen, auch ist das k. k. Österreichische Museum bereit, die Transportspesen zu tragen.



Chanukka-Leuchter von Georg Kahler d. J., Breslau 1732—1772 (Sammlung Dr. Adolph List in Magdeburg)

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juni und Juli von 11.425, die Bibliothek von 2247 Personen besucht.

JUBILÄUM DES REGIERUNGSRATES HERMANN HERDTLE. Der Professor für Architektur an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Regierungsrat Hermann Herdtle, feierte am 1. Juli das Jubiläum seiner 30jährigen Lehrtätigkeit. Aus diesem Anlasse hatten sich außer den gegenwärtig an der Schule befindlichen zahlreiche ehemalige Schüler Herdtles eingefunden, um den verehrten Lehrer zu begrüßen. Um 11 Uhr versammelten sich die Teilnehmer an der Festfeier in einem der Ateliers der Kunstgewerbeschule, Professor Bakalowits hielt im Namen der früheren, Herr Leschowsky im Namen der gegenwärtigen Schüler Ansprachen an Professor Herdtle, welcher in herzlichen Worten dankte. Dem Gefeierten wurde dessen trefflich gelungene, vom Professor St. Schwartz in Silber getriebene Porträtplakette, ferner eine Kassette mit Aquarellen und den Photographien der früheren und jetzigen Schüler und eine Adresse der letzteren überreicht. Ein Festbankett im „Weingartl“ beschloß die Feier.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

EBERBACH, W. Ein Blick auf die amerikanische Kunsterziehung. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 1905—06, 3.)

FOROT, V. Le Trousseau d'un bourgeois baslimousin au XVIII[e] siècle. 16. 20 p. Tulle, Crauffon.

FRILING, H. Plastische Ornamente, anlehnend an Barock und andere historische Stilarten für Bau- und Kunsthandwerk. In 5 Lieferungen. 1. Lieferung. 6 Taf. Fol. Berlin, Heßling. Mk. 4.80.

GOESZLER, R. Erziehung zur Kunst. Aufklärungen und Anregungen. 46 S. 8°. Wismar, H. Bartholdi Pfg. 60.

KISA, A. Popularisierung der Kunst. (Die Kunst für Alle, 1906, Aug.)

PAULI, G. Natur und Kunst. (Kunst und Künstler, IV. 9.)

REE, P. J. Habe ich den rechten Geschmack? Ein Beitrag zur Ästhetik des täglichen Lebens. 41 S. mit Abb. und 2 Taf. (Flugblätter für künstlerische Kultur. Herausgegeben von W. Leven. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder.) Pfg. 80.

RIEGL, A. Zur kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts, IX, 1.)

SCHÖNERMARK, G. Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 4.)

SCHWEDELER-MEYER, E. Hausindustrie und Volkskunst in Österreich. (Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1905, 4.)

SPELTZ, A. Das romanische und gotische Ornament mit Einschluß des altchristlichen, byzantinischen, keltischen, russischen, arabischen, maurischen, sarazenischen, türkischen, persischen, indischen, chinesischen und japanischen Ornaments. 100 Volltaf. mit illustr. Text. Separatausgabe des Werkes: „Der Ornamentstil". S. 99—259. Gr. 8°. Berlin, B. Heßling. Mk. 4.—.

Die Tätigkeit des Lehrmittelbureaus für gewerbliche Unterrichtsanstalten am Österreichischen Museum. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXIV, 2.)

VETTER, A. Gewerbeförderung. (Wochenschrift des niederösterreichischen Gewerbevereins, 31.)

Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee, sowie in Holland. Gesammelte Aufsätze, herausgegeben von Karl Mühlke. VI, 252 S. mit 336 Abb. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. Mk. 5.—.

WILLOUGHBY, L. Penshurst Place. (The Connoisseur, Juli.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

A. B. Wiener Gärten im XVI. Jahrhundert. (Österreichische Gartenzeitung, Aug.)

BRAUN, J. Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 4.)

BRÖCHNER, G. Some Northern Painters and their Homes. (The Studio, Aug.)

BURGER, F. Neuaufgefundene Skulptur- und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 2.)

— Isaia da Pisas plastische Werke in Rom. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 3.)

Das Conservatoire des Arts et Métiers in Paris. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 47.)

EHEMANN, F. Der königliche Schloßgarten in Veitshöchheim. (Deutsche Bauzeitung, 46.)

FAMMLER, F. Amerikanischer Landhausbau. (Der Architekt, Juni.)

FISCHER, O. Dorf- und Kleinstadtbauten. Entwürfe. 20 Taf. mit erläuterndem Text. VI S. Fol. Lübeck, Ch. Coleman. Mk. 12.—.

FREYTAG, J. Einfache bürgerliche Bauten, Landhäuser, kleinere Wohnhäuser u. s. w. Eine Sammlung von Entwürfen unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben. 40 zum Teile farb. Taf. Fol. Ravensburg, O. Maier. Mk. 21.—.

FRIEDLÄNDER, M. J. Eine deutsche Buchsfigur im Berliner Privatbesitze. (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 9.)

GALLE, L. La Villa d'un marchand florentin du XVI[e] siècle. 8°, 32 p. avec grav. Lyon, Rey et Cie.

GIGLIOLI, O. H. Il Pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze. (L'Arte, Juli—Aug.)

GOFFIN, A. Juliaan Dillens. (Onze Kunst, Mai.)

GRAUS, J. St. Ambed, Vilbed, Gwerbed (gotische Statuen) zu Meransen in Tirol. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 5.)

GRUNWALD, H. Wohnungskultur. Baukunst, Gesundheitsbauten und billige Häuser. In 12 Abteilungen mit zahlreichen Abb. IV, 107 S. Gr. 8°. Lorch, K. Rohm. Mk. 2.—.

HAPPEL, E. Romanische Bauwerke in Niederhessen. Mit 24 Zeichnungen. 110 S. 8°. Kassel, C. Victor. Mk. 1.50.

HORTELOUP, M. An Italian Sculptor. Rembrandt Bugatti. (The Studio, Juni.)

JASSOY, H. Das Rathaus in Heilbronn. Unter Mitwirkung der Stadtverwaltung veröffentlicht. 37 Taf. in Lichtdr. und Lithographie. VIII S. Text. Stuttgart, K. Wittwer. Mk. 30.—.

KOECHLIN, R. Quelques Ateliers d'Ivoiriers français aux XIII[e] et XIV[e] Siècles. (Gazette des Beaux-Arts, 1905, Nov.)

LUX, J. A. Der Geist des Gartens. (Kunst und Künstler, IV, 10.)

MAXIME. J. Les Incrustations décoratives monumentales. (L'Art pour tous, Juni.)

Rathaus, Das neue, in Charlottenburg. (Deutsche Bauzeitung 1906, 42 ff.)

ROHDE, H. Lüneburg. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 40.)

ROSSI, A. Les Ivoires gothiques français des Musées sacré et profane de la Bibliothèque du Vatican. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

SCHOTTMÜLLER, Fr. Zwei neuerworbene Reliefs des Luca della Robbia im Kaiser Friedrich-Museum. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 3.)

Skizzen für Außen- und Innenarchitektur nach Originalen aus der Zeit von 1300—1900. Herausgegeben von Martin Kimbel sen. (In etwa 20 Heften.) 1. Heft. 4 Taf. 4°. Breslau, Kimbel. Mk. 3.—.

UHRY, E. Un Intérieur moderne. (L'Art décoratif, Mai.)

VIEHWEGER, A. Säulenordnungen mit und ohne Bogenstellungen zum Gebrauch für den Unterricht, zum Selbststudium und für die Praxis. Nach Vignola, 1832 und Meruch 1845 bearbeitet und vervollständigt. 6 photolithographische Taf. mit Text auf dem Umschlag. Fol. nebst Textheft. 28 S. 4°. Leipzig, J. M. Gebhardt. Mk. 6.—.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BRINCKMANN, A. E. Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Taf. VII, 54 S. 8°. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 69. Heft.) Straßburg, I. H. E. Heitz. Mk. 4.—.

CORLETTE, H. C. Architecture and Painting. (The Art Journal, Juli.)

Darstellung, kurzgefaßte geschichtliche, der Malerei. Porträt und Lebenslauf der berühmtesten Meister. Namensverzeichnis hervorragender Künstler aller Zeiten. 51 S. mit Abb. und 11 Taf. 4°. Berlin, Wichmann-Riesenburg. Mk. 3.—.

DURRIEU, P. Les „Antiquités judaïques" de Josèphe à la Bibliothèque Nationale. (Gazette des Beaux-Arts, Juli.)

EICHLER & MÜLLER, Decke und Wand, farbige Malereien für Innenräume. Empire—Biedermeier—Neuzeit. 20 Taf. mit III S. Text. Fol. Berlin, M. Spielmeyer. Mk. 22.50.

Entwicklung, Die, der deutschen Glasmosaikindustrie. (Zentralblatt für Glasindustrie, 673.)

GEYMÜLLER, H. de. Les Peintures décoratives de Paul Robert dans l'Escalier du Musée de Neuchâtel. (Gazette des Beaux-Arts, Juli.)

GRADL, M. J. Decken und Wände für das moderne Haus. N. F. 24 Foliotaf. in Farbendr. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 30.—.

HOEBER, F. Über Stil und Komposition der französischen Miniaturen aus der Zeit Karls V. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Aug.)

LECOMTE, G. Albert Besnard. (Gazette des Beaux-Arts, Jän.)

LUTZ, J. Les Verrières de l'ancienne Église Saint-Etienne à Mulhouse. (Suppl. au Bulletin du Musée historique de Mulhouse, T. XXIX.) 127 S. mit 6 Taf. Lex. 8°. Leipzig, C. Beck. Mk. 3.—.

MEYER, R. A. Maurice Denis. (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 9.)

REINACH, S. Le Manuscrit des „Chroniques" de Froissart à Breslau. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

Rembrandt in Bild und Wort. Herausgegeben von Wilhelm Bode unter Mitwirkung von W. Valentiner. (In 20 Lieferungen.) 1. Lieferung. 3 Kupferdr.-Taf. mit illustr. Text. S. 1—8. Gr. 4°. Berlin, R. Bong. Mk. 1.50.

SCHMIDT, Eug. Jules Cheret zu seinem siebzigsten Geburtstag. (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 9.)

VALENTINER, W. R. und J. G. VELDHEER. Rembrandt. Zu seinem 300. Geburtstag. Mit Vorwort von Dr. C. Hofstede de Groot. Zugleich Almanach für das Jahr 1907. 63 S. mit Abb. 4°. Amsterdam, Meulenhoff & Co. Mk. 2.50.

WILLIAMSON, G. C. George Engleheart's Miniatures. (The Magazin of Fine Arts, Juli.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

Adressen, Die, zur Doppelhochzeitsfeier im deutschen Kaiserhause. (Archiv für Buchbinderei, VI, 1.)

BAMMES, R. Der gegenwärtige Stand des Buchgewerbes in München. (Archiv für Buchgewerbe, Band 43, Heft 6.)

BOUSSON, E. La Manufacture nationale de Tapisserie de Beauvais. Son Histoire. Son Fonctionnement actuel et son Rôle artistique. 2e edit. 8°, 24 p. et grav. Beauvais.

DESHAIRS, L. L'Exposition de Dentelles anciennes et modernes au Musèe des Arts décoratifs. (Art et Décoration, Aug.)

DU BERRY, Mme. M. La Dentelle. Historique de la dentelle à travers les âges et les pays; 8°. 179 p. avec modèles et dessins de Mme. M. Songy. Paris. Garnier frères.

Flyge und die dänische Buchbinderei. (Archiv für Buchbinderei, VI, 2.)

GANZENMÜLLER, A. Über die Bedeutung der Handarbeiten in der heutigen Kunstentwicklung. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 1905—06, 3.)

HEIDEN, M. Berliner Spitzenausstellung 1905. Die wichtigsten Stücke der Berliner Spitzenausstellung 1905. Unter Mitwirkung von Fräulein Marie v. Bunsen herausgegeben. 32 Lichtdr.-Taf. mit IV S. Text. Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 32.—.

HOCHFELDEN, B. Moderne Häkelarbeiten, Irische Guipure, Motivhäkelei u. a. IV, 32 S. mit Abb. und 1 Musterbogen. 4°. Berlin, F. Ebhardt & Co. Mk. 1.60.

HOFFMANN. Eine schwäbische Hausindustrie. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 3.)

JOURDAIN, M. Argentan Lace. (The Connoisseur, Juni.)

— Italian Pillow Lace. (The Connoisseur, Juli.)

KERSTEN, P. und E. RIETHMÜLLER. Die Buchbinderfachschulen in England. (Archiv für Buchbinderei, VI, 4.)

LUTHMER, F. Buchbindekunst. (Zeitschrift für bildende Kunst 8.).

MAYER, J. Das neue Frauenkleid. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 3.)

MORRIS, A. F. Needlework Pictures: their Pedigree and Place in Art. (The Connoisseur, Juni.)

NEUHOFF, G. Flächenverzierung in historischen Stilarten sowie in neuzeitlichem Geschmacke. Motive für Gewebe, Stickereien, Tapeten und dekorative Malerei. Entworfen und gezeichnet. In 3 Lieferungen. 1. Lieferung. 10 Taf. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 8.—.

RIOTOR, L. Expositions de Reliures au Musée des Arts décoratifs. (L'Art décoratif, Mai.)

ROGGE, E. M. Moderne Kunstnadelarbeiten. 54 Abb. in Licht- und Farbendr. 35 Taf. und III, 16 und II S. Text. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. Mk. 30.—.

SAUVAGE, F. und Ad. ECKHARDT. Die Tapezierkunst. (In 5 Lieferungen.) 1. Lieferung. 10 farbige Taf. mit III S. Text. Fol. Berlin, E. Wasmuth. Mk. 20.—.

Teppiche, Altorientalische. Im Anschluß an das in den Jahren 1892 bis 1896 vom k. k. Handelsmuseum in Wien veröffentlichte Werk: „Orientalische Teppiche", herausgegeben vom k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. (In 4 Lieferungen.) 1. Lieferung 6 farbige Taf. mit 3 Blättern Text. Gr. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. Subskriptionspreis. Mk. 85.—.

VALLANCE, A. Recent Lead-Work by Mr. G. P. Bankart. (The Studio, Aug.)

WILHELM, G. Kanten und Ecken für die Kreuzstichstickerei. 20 farb. Taf. mit 4 S. Text. 4°. Leipzig, R. Voigtländer. Mk. 2.—.

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BAMMES, R. Das buchgewerbliche Fortbildungswesen in München. (Archiv für Buchgewerbe, 6.)

BIERMANN, G. Der Buchkünstler Heinrich Vogeler. (Archiv für Buchgewerbe, 5.)

FLEISCHMANN, F. Geschichte des Münchener Buchgewerbes. (Archiv für Buchgewerbe, 6.)

FRANTZ, H. Some Recent Etchings by Allan Osterlind. (The Studio, Aug.)

JANITSCH. J. Ein Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 2.)

KLEMM, P. Wechselwirkung zwischen Druckpapier und Druckfarbe. (Archiv für Buchgewerbe, 5.)

Künste, Graphische. Schriftleitung: G. H. Emmerich Herausgeber: Ignaz Velisch. 1. Jahrgang. 1906. 12 Hefte. 1. bis 5. Heft. 160 S. mit Abb. und farb. Taf. 4°. München, Verlag der graphischen Künste. Halbjährig Mk. 6.—.

LARISCH, R. v. Beispiele künstlerischer Schrift. III. Teil, mit Originalbeiträgen von C. R. Ashbee, G. Bamberger, P. Behrens und Anderen. 39 Blätter qu. Gr. 8°. Wien, A, Schroll & Co. Mk. 7.—.

LEISCHING, Jul. Die Silhouette. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 3 ff.)

OSTINI, Fr. v. Münchener Buchkunst. (Archiv für Buchgewerbe, 6.)

PABST, J. Der Werdegang von Gutenbergs Erfindung. (Archiv für Buchgewerbe, 7.)

PEACHEY, G. C. The Cult of Book-Plates. (The Connoisseur, Juli.)

SCHMID, A. Die ältesten Rosenkranzbilder. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 4.)

SCHUETTE, M. Vier lithographische Einzelblätter von Goya. (Kunst und Künstler, 10.)

SHELLEY, H. C. Cromwell in Caricature. (The Connoisseur, Juli.)

UNGER, A. W. Der Dreifarbendruck. (Archiv für Buchgewerbe, 7.)

UZANNE, O. The Title-pages of A. Garth Jones. (The Magazine of Fine Arts, Juli.)

VAUGHAN, H. M. Italien Bookplates. (The Art Journal Aug.)

WALDMANN, E. Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdr.-Taf. VIII, 70 S. 8°. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 68.) Straßburg, J. H. E. Heitz. Mk. 6.—.

WEDMORE, F. Whistler's Lithographs. (The Magazine of Fine Arts, Juni.)

ZARETZKI, O. Die Kölner Bilderbibel und die Beziehungen des Druckers N. Goetz zu Helman und Quentel. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

VI. GLAS. KERAMIK

BUSHELL, S. H. Chinese Eggshell Porcelain with „Marks", from the Coll. of the late Hon. Sir Robert Meade. (The Burlington Magazine, Aug.)

F. L. Elsässische Töpferkunst im beginnenden XVI. Jahrhundert. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, April-Mai.)

GUTMANN, K. Frdr. Die Kunsttöpferei des XVIII. Jahrhunderts im Großherzogtum Baden. Nach amtlichen Quellen bearbeitet. Mit 5 Taf. in Lichtdr. sowie Vignetten, Abb. und Fayencemarken. VIII, 180 S. 4°. Karlsruhe, G. Braun. Mk. 12.—.

HANKE, C. Keramik. Farbige Entwürfe im Geschmacke der Gegenwart. 20 farb. Taf. Fol. Plauen, Ch. Stoll. Mk. 28.—.

Im Reiche der Glaskünstler (Murano). (Zentralblatt für Glasindustrie, 671—672; n. „Berliner Lokalanzeiger".)

LEHMANN, O. Unzerspringbare Gläser. (Zentralblatt für Glasindustrie, 670.)

MÉLY, F. La Dorure sur Céramique et l'Émail de Jehan Fouquet au Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, Okt.)

MEW, E. The Bennet Collection of Chinese Porcelain. (The Magazine of Fine Arts, Juni.)

— The Trapnell Collection of old Chinese Porcelain. (The Magazine of Fine Arts, Juli.)

MOLIN, A. de. La Manufacture de Porcelaine de Nyon (1781 — 1813). (Gazette des Beaux-Arts, März.)

POWNEY. The Mansion House Dwarfs at Brambridge Park. (The Connoisseur, Juli.)

SCHWEDELER-MEYER, E. Die Glasindustrie auf der deutschböhmischen Ausstellung in Reichenberg. (Zentralblatt für Glasindustrie, 674; n. „Reichenberger Zeitung".)

Situation, Die, der Glasindustrie in Belgien. (Zentralblatt für Glasindustrie, 674.)

STIEDER, W. Die keramische Industrie in Bayern während des XVIII. Jahrhunderts. VI, 256 S. (Abhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch - historische Klasse, 24. Band. 8°.) Leipzig, B. G. Teubner. Mk. 8.—.

SWARZENSKI. Venezianische Quattrocentogläser mit Emailmalerei. (Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1905, 4.)

VAN DE PUT und H. W. DICKINSON. An Hispano-Mauresque Bowe in the Victoria and Albert Museum. (The Connoisseur, Juli.)

W. S. Ein Porzellankuriosum. (Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums, 1905, 4.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

Bautischlerwerk, Das. Entwürfe für alle beim inneren und äußeren Ausbau moderner Wohn- und Geschäftshäuser vorkommenden Bautischlerarbeiten. 1. Serie, 60 Taf. (In 5 Lieferungen.) 1. und 2. Lieferung je 12 Taf. Fol. Düsseldorf, F. Wolfrum. à Mk. 10.—.

LEVETUS, A. S. Modern Viennese Toys. (The Studio, Aug.)

SEDEYN, E. Le Mobilier aux Salons. (L'Art décoratif, Juli.)

SHERATON, TH. Englische Gebrauchs- und Luxusmöbel, Faksimiledrucke aus dem im Jahre 1791 unter dem Titel „Cabinet maker and upholsterer's drawing book" erschienenen Werke. 16 Taf. mit 1 S. Text. Fol. Berlin, B. Heßling. Mk. 15.—.

SIMON, C. Das Möbel der Hepplewhite-Schule. (Kunst und Künstler, IV, 9.)

Some Old Models (Chairs). (The Cabinet Maker, 357.)

WYLLIE, Bertie. „Tall-Boys" or double chests of drawers. (The Magazine of Fine Arts, Juni.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BEUTEL, E., Die Patinierung des Kupfers und der Zinnbronze. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXIV, 3.)

DAVISON, D. Bell-Metal Mortars. (The Connoisseur, XV, 60.)

G. F. Zur Geschichte der Schwarzwälder Uhrenindustrie. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 32.)

REINECKE, P. Spätrömischer Helm von Worms. (Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Mai-Juni.)

SCHAEFER. Ein gotisches Waschwasserbecken in Bremen. (Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 6.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BAYE, J. DE. Quelques Emaux occidentaux conservés au Musée imperial historique de Moscou. 8°; 18 p. avec fig. et pl., Paris, Nilsson.

BERTAUX, E. Les Artistes français au service des rois angevins de Naples. (Gazette des Beaux-Arts, April.)

BRAUN, E. W. Eine Ulmer Goldschmiedearbeit des XVII. Jahrhunderts. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 3.)

COTE, C. Bagues romaines et mérovingiennes, 8°; 8 p. avec fig. Paris, Léroux. (Extrait de la Revue archéol.)

COUTIL, L. Le Cimetière franc et carolingien de Bueil. Étude sur les boucles, plaques, bagues, fibules et bracteates ornées des figures humaines. 8°. 43 p. et pl. Evreux, Hérissey.

EUDEL P. Dictionnaire des Bijoux de l'Afrique du Nord. 8°. 250 p. avec grav. Paris, Léroux.

G. Ehrengaben zum XV. Deutschen Bundesschießen. (Kunst und Handwerk, 10. Heft.)

GEROLA, Gius. Una Croce processionale del Filarete a Bassano. (L'Arte, Juli—Aug.)

HADACZEK, K. Zum Goldschatz von Michalków. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes, IX, 1.)

HINTZE, E. Die Breslauer Goldschmiede. Eine archäologische Studie. Herausgegeben vom Verein für das Museum schlesischer Altertümer. VIII, 215 S. mit 40 Abb. und 6 Lichtdr.-Taf. Gr. 4°. Breslau. (Leipzig, K. W. Hiersemann.) Mk. 20.—.

JONES, E. A. Old German Silver-Gilt Plate in the Possession of the Earl Auberley. (The Connoisseur, Juni.)

KOCH, A. Schmuck und Edelmetallarbeiten. Eine Auswahl moderner Werke hervorragender deutscher, österreichischer, englischer und französischer Künstler. 102 Taf. mit 6 und 2 S. Text. (Kochs Monographien IX.) Darmstadt, A. Koch. Mk. 16.—.

MARQUET DE VASSELOT, J. J. Catalogue raisonné de la Collection Martin Le Roy; Fasc. 1re Orfèvrerie et Émaillerie. 4, 98 p. Paris.

— Les Emaux limousins à fond vermiculé (XIIe et XIIIe siécles). 8°, 49 p. et 9 pl. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol.)

SCHWAB. Une Amulette judéo-araméene. 8°, 15 p. et pl. Paris, Léroux.

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK NUMISMAT. GEMMENKUNDE

LEISCHING, Jul. Josef Tautenhayn d. J. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums, 5.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

DAY, Lewis F. The Arrangement of a Museum of Decorative Art. (The Magazine of Fine Arts, Juli.)

BERLIN

Katalog der Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel. 160 S. Kl. 8°. München, F. Bruckmann. M. 1.20.

— SCHUR, E. Architektur, Plastik, Kunstgewerbe auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1906. (Berliner Architekturwelt, IX, 4.)

CHARTRES.

LANGLOIS. Le Musée de Chartres. 8°, 74 p. avec 28 grav. et pl. Chartres, Société archéol.

DRESDEN

Katalog, offizieller, der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden, 1906. Ausgegeben Mitte Mai 1906. XVIII, 146 S. mit 4 Plänen. 8°. Dresden, W. Baensch. Mk. 1.—.

— Kunsthandwerk, Das alte. (Abteilung: Techniken.) Verzeichnis von den ausgestellten Gegenständen auf der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung. Dresden 1906. XII, 228 S. mit 8 Taf. 8°. Dresden, W. Baensch. M. 1.—.

— SCHUMANN, P. Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. (Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 9 ff.)

— Sonderkatalog der kunstgewerblichen Abteilung der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. 102 S. mit 28 Taf. 8°. Dresden, W. Baensch. Pfg. 60.

FRANKFURT A. M.

ADAM, P. Die Überlegenheit der englischen und französischen Arbeiten auf der Buchkunstausstellung in Frankfurt a. M. (Archiv für Buchbinderei, VI, 3.)

— Buchbindekunstausstellung, Die internationale, in Frankfurt a. M. (Archiv für Buchbinderei, VI, 1.)

— PELLNITZ, M. Die internationale Buchbindekunstausstellung zu Frankfurt a. M. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

LONDON

The Oppenheim Collection at South Kensington Museum. [The Burlington Magazine, Juli.)

LYON

CANTINELLI, R. Exposition rétrospective des Artistes Lyonnais, Peintres et Sculpteurs. (Gazette des Beaux-Arts, Jän.)

MAILAND

VOLKMANN, L. Das Buchgewerbe auf der Mailänder Ausstellung. (Archiv für Buchgewerbe, 7.)

NÜRNBERG

L. G. Das Kunstgewerbe auf der Nürnberger Ausstellung. (Kunst und Handwerk, 1906, Heft 10 ff.)

— SCHULZ, F. T. Von der historischen Ausstellung in Nürnberg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 5.)

PARIS

BÉNÉDITE, G. La nouvelle Salle des Antiquités égyptiennes et le mastaba d'Akouthotep au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

— Conservatoire des Arts et Métiers, s. Gr. II.

— DE FÉLICE, Roger. L'Art décoratif au Salon. (L'Art décoratif, Juni.)

— DESHAIRS, L., s. Gr. IV.

— KARAGEORGEVITCH, Prince. Les Objets d'Art au Salon des Artistes français. (L'Art décoratif, Juli.)

— RIOTOR, L. Première Exposition des Ecoles d'Art departementales. (L'Art décoratif, Febr.)

— — s. Gr. IV.

— R. M. Une Exposition d'Aquafortistes américains. (Gazette des Beaux-Arts, März.)

— ROCHE, P. Une première Exposition Japonaise au Salon d'Automne. (L'Art décoratif, Jän.)

— SCHMIDT, K. E. Der Pariser Herbstsalon. (Kunst-Chronik, N. F. XVII, 4.)

— TOURNEUX, M. L'Exposition du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale. (Gazette des Beaux-Arts, Juni.)

— VERNEUIL, P. Les Arts décoratifs aux Salons de 1906. (Art et Décoration, Juni.)

PRAG

ZIMMERMANN, H. Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621 nach Akten des k. u. k. Reichsfinanzarchivs in Wien. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XV.) Wien, F. Tempsky.

REICHENBERG.

SCHWEDELER-MEYER, E., s. Gr. VI.

STUTTGART

PAZAUREK. Ausstellung zur Hebung der Friedhof- und Grabmalkunst. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 29.)

— — G. E. Die Bälzsche Japan-Ausstellung. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 5.)

TROPPAU

Katalog der Ausstellung von europäischem Porzellan (mit Ausschluß von Altwiener Porzellan) im Kaiser Franz Joseph-Museum in Troppau. XI, 130 S. mit 8 Taf. 8°. Troppau, O. Gollmann. Mk. 1.—.

VASA MURRINA UND VASA DIATRETA
VON ANTON KISA-GODESBERG A. RH.

DIE vielbesprochenen, in der Literatur der Griechen und Römer häufig genannten Gefäße, die man als Murrinen oder Vasa murrina bezeichnet, gehören zu den Rätseln, welche uns die Geschichte des antiken Kunsthandwerks noch aufgibt. Seit der gelehrten Abhandlung, welche Friedrich Thiersch ihnen 1835 in den Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften widmete, ruht der Streit, aber das Ergebnis ist ein unbefriedigendes „Non liquet", ein Kompromiß widersprechender Anschauungen.* Nachdem der Autor gewissenhaft alle Stellen der antiken Schriftsteller, in welchen die Murrinen genannt werden, zusammengestellt und die Ansichten späterer Forscher kritisch geprüft hat, verfällt er auf den Ausweg, zwei verschiedene Sorten gleichen Namens anzunehmen, eine kostbare, die aus einem farbigen, dem Labrador verwandten Feldspat geschnitten worden sei, und eine minder wertvolle Nachahmung dieser in Glas, die sogenannte Murrinae coctae. Bei Zeitgenossen findet sich eine solche Scheidung nirgends direkt ausgesprochen, wenn auch einzelne Stellen dafür zu sprechen scheinen und so einen Ausweg andeuten, durch welchen die Widersprüche beseitigt und beide Parteien ins Recht versetzt werden können. Die neuere Forschung hat sich mit diesem Ergebnis beruhigt und gleichzeitig läßt die Überzeugung, daß ja von den einst so gefeierten Erzeugnissen des antiken Kunsthandwerks doch nichts mehr auf uns übergegangen sei, weitere Bemühungen fruchtlos und unnütz erscheinen.

Anstatt der Schreibart „Murrinen" und „Murra", das eine Wort für die fertigen Gefäße und Geräte, das andere für den Stoff, aus welchem sie hergestellt wurden, findet man oft die „Murrhinen", „Murrha" und „Myrrha". Sie beruht auf der Verwechselung von Murra mit Myrrha, der Pflanze, die durch den Gleichklang der Worte (namentlich im Griechischen) und die Angabe des Plinius hervorgerufen ist, daß man die Murrinen auch wegen ihres Wohlgeruches geschätzt habe. Murra und Myrrha haben miteinander nichts gemein. Bei römischen Schriftstellern ist nur die Schreibart Murra (Plinius, Martial, Lucan, Statius) und das Adjektiv „murreus" (Properz) erhalten. Sie kommt von dem Griechischen μόῤῥα und dem Adjektiv μοῤῥίνος (Arrian u. a.) her. Daneben findet sich das Adjektiv „murrinus", das allmählich substantiviert wird und die anderen Ausdrücke verdrängt (Sueton, Plinius, Juvenal, Ulpian u. a.). Pausanias gebraucht μοῤῥία als Hauptwort. Der Ausdruck hat, obwohl er aus dem Griechischen ins Lateinische übernommen wurde, im Griechischen keine Wurzel und Bedeutung und stammt wahrscheinlich wie die

* Friedrich Thiersch, „Über die Vasa murrina der Alten." Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-philol. Klasse. I. München 1835. S. 438 ff. Mit einer Tafel in Farbendruck.



Antike Glasschale aus dem Funde von Sackrau bei Breslau

Waren, die er bezeichnet, aus dem Orient. Der Hinweis auf den russischen Namen Murava für glasierte Waren hat keinen Sinn, denn dieser bedeutet nichts anderes als Moravia, Mähren, und diente ursprünglich wohl zur Bezeichnung des glasierten irdenen Geschirres, das in Mähren erzeugt und über Schlesien, Ungarn und Polen nach Rußland verkauft wurde. Die beiden Hauptquellen, auf welchen die Forschung über die Murrinen beruht, sind Properz und Plinius. Jener läßt in einer seiner Elegien eine Kupplerin auftreten, die ein Mädchen durch kostbare Geschenke, dem besten, was Rom zu bieten vermag, zu betören sucht: „Seu quae palmiferae mittunt venalia Thebae, murreaque in Parthis pocula cocta focis,"* „sowohl durch Waren, die das palmenreiche Theben sendet, wie durch murrinische Gefäße, die in parthischen Öfen gebrannt sind". Danach erscheint Parthien, oder im weiteren Sinne das zu des Dichters Zeiten von Parthern eingenommene Persien, als Heimat- und Ursprungsland der Gefäße und diese als ein Erzeugnis des Schmelzofens, sei nun Metall, Ton oder Glas gemeint; das bleibt unbestimmt. Gewiß ist nur, daß die Murra damit nicht als ein fossiles Produkt bezeichnet wird. Eine andere Stelle bei demselben Dichter lautet: „Sit mensae ratio, noxque inter pocula currat. Et crocino nares murreus unguat onyx."** Sie sagt uns nichts Näheres über die Herstellung, deutet jedoch an, daß aus Murra Salbengefäße, Balsamarien mit onyxartiger Musterung erzeugt wurden.

Weit ausführlicher beschäftigt sich Plinius im 37. Buch seiner großen Naturgeschichte mit ihr. Zuerst berichtet er über ihre Einführung in Rom, ihre Verbreitung und außerordentliche Wertschätzung:

„Eadem victoria primum in urbem murrina invexit, primusque Pompeiius capides et pocula ex eo triumpho Capitolino Jovi dicavit, quae protinus ad hominum usum transiere, abacis etiam escariis vasis inde expeditio; et crescit in dies eius rei luxuria. Murrino $\overline{\text{LXX}}$ H S. emto capaci plane ad sextarios tres calice potavit ante hos annos consularis ob amorem adroso margine eius ut tamen iniuria illa pretium augeret; neque est hodie murrini alterius praestantior indicatura."*** „Derselbe Sieg (das heißt der des Pompejus über Mithridates, von welchem schon in den früheren Kapiteln die Rede war) führte zuerst die murrinischen Gefäße in die Stadt ein und Pompejus weihte zuerst nach diesem Triumph dem kapitolinischen Jupiter Henkelbecher und Trinkgefäße aus diesem Stoff, welche alsbald in den Gebrauch der Menschen übergingen und sogar für Prunktische und Eßgeschirr Beifall fanden. Der Aufwand darin wächst von Tag zu Tag, so daß ein murrinisches Gefäß, ein Pokal, welcher höchstens drei Sextarien hielt, für 70.000 Sesterzien verkauft wurde. Aus diesem trank vor einigen Jahren

* Properz, Elegien IV, 5, 26. — ** ibd., III, 8, 22. — *** Plinius, Hist. nat., 37, 7.



Antike Glasschale von Hellange in Luxemburg

ein Konsular mit solcher Gier, daß er den Rand annagte, durch welche Beschädigung er jedoch dessen Wert nur steigerte. Und noch jetzt hat ein murrinisches Gefäß keine bessere Empfehlung.“

Der hohe Preis von 70.000 Sesterzien (gleich 5.800 Gulden) steht mit jenem im Einklang, welchen derselbe Konsular — gemeint ist Neros bekannter kunstliebender Zeremonienmeister T. Petronius — für eine Trulla murrina, eine flache Schale mit Griff, bezahlte, nämlich 80.000 Sesterzien. Da er sie dem Kaiser, der nach ihr sehr lüstern war, nicht gönnte, überdies in eine Verschwörung gegen diesen verwickelt, genötigt wurde, Gift zu nehmen, zerschlug er sie noch auf seinem Totenbette, um sie nicht in Neros Hände fallen zu lassen, der sie ohnedies seinen Erben genommen haben würde. Der Kaiser ließ die Trümmer, die von wunderbarer Schönheit gewesen sein sollen, auflesen und verwahren.

Aber außer diesem hervorragenden Exemplar besaß Petronius noch eine solche Menge von diesen Gefäßen, daß Nero sie nach dessen Tode den Kindern entzog und öffentlich in einem Theater jenseits des Tiber aufstellen ließ. Plinius berichtet darüber im Anschluß an seine Mitteilung über die Murrinen:

„Idem (consularis) in reliquis generis eius quantum locaverit licet estimare ex multitudine, quae tanta fuit, ut auferente liberis eius Nerone exposita occuparent theatrum peculiare trans Tiberim in hortis, quod a populo impleri canente se, dum Pompeiianus praeludit, etiam Neroni satis erat. Vidi tunc adnumerari unius scyphi fracti membra, quae in dolorem, credo, seculi invidiamque Fortunae tamquam Alexandri Magni corpus in conditorio ut ostendarentur placebat. T. Petronius consularis moriturus invidia Neronis ut mensam eius exhaeredaret, trullam murrinam H S $\overline{CCC}$ emptam fregit, sed Nero, ut par erat principem, vicit omnes H S $\overline{IXI}$ capidem unam parando. Memoranda res tanti imperatorem patremque patriae bibisse.“* Zu deutsch: „Wieviel derselbe Konsular in anderen Gefäßen dieser Art verbrauchte, darf man schon aus deren Menge schließen, die so groß war, daß sie, als Nero sie dessen Kindern wegnahm (der ganze Besitz des zum Tode verurteilten Verschwörers und ehemaligen Vertrauten des Kaisers wurde konfisziert) bei ihrer Ausstellung das kaiserliche Privattheater jenseits des Tiber füllten, dessen vom Volk besetzter Raum selbst dem Nero genügte, wenn er dort als Sänger auftrat, um sich für die Vorstellungen im Theater des Pompejus vorzubereiten. Ich sah damals die Stücke eines einzigen Bechers vorzählen, welche man, wie ich glaube, zum Schmerz der Welt und zum Hohn des

* Plinius a. a. O., 37, 7 (Fortsetzung).



Antike Glasschale des Provinzialmuseums in Trier

Glücks wie den Körper Alexanders des Großen in einem Behältnis aufzubewahren beliebte, um sie zu zeigen. Der Konsular T. Petronius zerbrach, als er sterben wollte, aus Neid gegen Nero und um dessen Tisch zu enterben eine Trulla, die er für 300.000 Sesterzien (gleich 25.000 Gulden etwa) gekauft hatte. Nero aber übertraf, wie es einem Fürsten ziemt, alle anderen, indem er einen einzigen Henkelbecher für zehntausendmaltausend Sesterzien (gleich etwa 829.000 Gulden) erwarb. Eine merkwürdige Sache, daß ein Fürst und Vater des Vaterlands so teuer trank!" Die Angaben über Preise müssen allerdings mit Vorsicht aufgenommen werden. Abgesehen davon, daß die Fama sie damals ebenso gern übertrieben haben wird wie heutzutage, schwanken die Lesarten, weil Irrtümer in der Aufzeichnung ebenso leicht möglich sind wie in der Umrechnung. So ist zum Beispiel der Preis des murrinischen Gefäßes, das oben mit 70.000 Sesterzien angesetzt ist, in einer andern Ausgabe des Plinius auf 70 Talente angegeben, welche Thiersch in ungefähr 55.000 Gulden umrechnet. Dagegen schwankt der Preis des von Nero gekauften Henkelbechers in den verschiedenen Ausgaben zwischen 66.000, 700.000 und 829.000 Gulden. Der Pokal, von welchem Petronius im Eifer ein Stück vom Rand abnagte, maß drei Sechstel, das heißt ein Viertel römischen Kubikfuß, jedenfalls für ein Trinkgefäß eine stattliche Größe und zugleich ein Beweis für den ansehnlichen Umfang, den manche Murrinen hatten. Auch Juvenal spricht von großen Gefäßen dieser Art: „Grandia tollunter crystallina, maxima rursus murrina."*

Unter den 2000 Gefäßen aus edlen Steinen, welche Pompejus aus der pontischen Beute heimbrachte, werden sich außer den dem Jupiter Capitolinus geweihten Henkelbechern noch andere Murrinen befunden haben. Der ganze große Rest fiel dem Staatsvermögen, dem Aerarium publicum anheim, wurde öffentlich versteigert und kam so in die Hände wohlhabender Privatleute. Unter Augustus folgte ihm der riesige Schatz, den die Könige Ägyptens seit unvordenklichen Zeiten aufgehäuft hatten und Kleopatra dem Sieger überlassen mußte. Augustus entnahm ihm für seine Person nur „unum calicem murrinum ex instrumento regio", wie Sueton mit Bewunderung seiner großen Uneigennützigkeit hervorhebt.** Auch damals dürfte alles Übrige versteigert worden und so in Privatbesitz gekommen sein, darunter wohl auch andere Murrinen. So erklärt es sich, daß einzelne reiche Leute, wie Petronius, große Mengen dieser wertvollen Arbeiten aufhäufen konnten. Sie blieben zu Lebzeiten des Plinius hoch im Preise, obwohl ihnen gewisse „Fictilia" den Rang streitig zu machen begannen. „Eo pervenit luxuria, ut etiam fictilia pluris constent quam murrina", meint er in Bezug auf den raschen Wechsel der Moden, den die Schwelgerei und der Reichtum

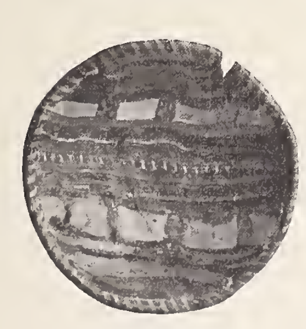
* Juvenal, Satyren, VI, 156. — ** Sueton, Augustus, 71.

verursachen.* Unter Fictiliis werden gewöhnlich Tongefäße verstanden, obwohl der Ausdruck im allgemeinen bildsame Stoffe aller Art, auch solche aus Metall und Glas, im Gegensatz zu den Fossiliis, den Arbeiten aus Stein, Bernstein, Kristall und so weiter begreift. Aus Murra wurden außer Trinkgefäßen Abaci und Escaria hergestellt. Jene sind Spielbretter und Spieltische, aber auch Prunktische, die zum Aufstellen von kostbarem Geräte dienten und mit Platten aus Murra bekleidet waren, diese Speisegerätschaften aller Art, Schüsseln, Teller, Näpfe und dergleichen. Aber auch zu größeren Arbeiten verwendete man Murra, nach Sidonius Apollinaris formte man aus ihr sogar Türflügel, das heißt, man versah solche mit farbigen Einlagen aus diesem Stoff, im Verein mit kostbaren Steinsorten: „Portas chrysolithi fulvus diffulgerat ardor murrina, sardonices, amethystus, iberus, iaspis Indus, chalcidicus Scythicus, beryllus, achates. Attollunt duplices argenti cardine valvas.“**



Antike Glasschale des Provinzialmuseums in Trier

Wenn Sidonius die Murra demnach für eine edle Steinart zu halten scheint, befindet er sich mit Plinius in Übereinstimmung, der sie für ein Naturprodukt hält, das wie der Kristall bergmännisch gewonnen wird. „Murrina ex eadem tellure et crystallina effodimus, quibus pretium faceret ipsa fragilitas. Hoc argumentum opum, haec vera luxuria gloria existimata est, habere quod posset statim perire totum.“*** Sie wird aus der Erde ausgegraben wie Kristall und ist ebenso gebrechlich wie dieser, was sehr zu ihrer Wertschätzung beiträgt. Ihre Entstehung denkt er sich aus einer flüssigen Masse, welche unter dem Einfluß der Wärme des Erdinnern allmählich erhärtet und in starren Zustand übergeht. „Humorem sub terra putant calore densari.“† Im Gegensatz dazu bilde sich der Kristall durch Abkühlung eines ursprünglich gleichfalls flüssigen Stoffes. „Contraria huic causa crystallum fecit, gelu vehementiore concreta.“†† Ähnlich glaubte man, sich auch das Entstehen des Bernsteins erklären zu können, das Plinius ungefähr ebenso schildert wie Tacitus, der in seiner Germania darüber schreibt: „Succus tamen arborum esse intelligat, quia terrena quaedam . . . implicata humore, mox durescente materia clauduntur.“††† Wie in gewissen unwegsamen Gebieten des Morgenlands Weihrauch und Balsam von den Bäumen ausgeschwitzt wurde, so preßte nach der Ansicht der Römer die am Rande der Erdscheibe stärker wirkende Sonne den Wäldern einen Saft aus, der in das nahe Meer quoll, dort verhärtete und so den festen Bernstein lieferte. Die drei in der antiken Welt so hochgeschätzten Produkte, die Murra,



Antike Glasschale des Provinzialmuseums in Trier

* Plinius, 33, 2. — ** Sidonius Apollinaris, carmen XXI, 20 f. — *** Plinius, 33, 2. — † Ders., 37, 8. — †† Ders., 37, 9. — ††† Tacitus, Germania, 45.


Antike Glasschale aus dem Funde von Sackrau bei Breslau

der Bernstein und der Kristall bilden so auch in der Darstellung des Plinius eine gesonderte, von den Edelsteinen getrennte Gruppe, deren Entstehung man der Erdwärme, den Sonnenstrahlen und der Kälte verdankte, während man sich die verschiedenen Arten der Gesteine von Anfang an als feste Materien vorstellte. Im Anschluß an die Entstehung der Murra schildert Plinius deren Eigenschaften mit folgenden Worten: „Amplitudine nusquam parvos excedunt abacos; crassitudine raro quanta dictum est vasi potorio. Splendor hic sine viribus, nitorque verius quam splendor. Sed in pretio varietas colorum, subinde circumagentibur se maculis in purpuream candoremque et tertium ex utroque ignescentem velut per transitum coloribus. Sunt qui maxime in iis laudent extremitates et quosdam colorum repercussus, quales in celesti arcu spectantur. His maculae pingues placent, translucere quidquam aut pallere vitium est. Item sales verucaeque non eminentes, sed ut in corpore etiam plerumque sessiles. Aliqua et in odore commendatio est.“*

Zu deutsch: „Die Stücke sind nie größer als kleine Prunktische und selten dicker als die vorher genannten Trinkgefäße. (Im früheren Kapitel wurden verschiedene Prachtarbeiten aus edlen Steinen aufgezählt.) Der Glanz ist an ihnen ohne Kraft und eher ein Schimmer (Lüster) als ein Glanz zu nennen. Geschätzt wird an ihnen aber die Mannigfaltigkeit der Farben, wenn nämlich die Flecken allmählich ins Purpurrote oder Milchweiße oder in ein aus beiden entstandenes Drittes verlaufen, indem gleichsam durch einen Übergang der Purpur heller wird und das Milchweiß sich rötet. Manche loben an ihnen hauptsächlich die Ränder und einen gewissen Widerschein der Farben, wie man ihn im Regenbogen beobachtet. Anderen gefallen die fetten (intensiven) Farbenflecken. Durchsichtige oder blasse Stellen sind ein Fehler, ebenso die Salzkörnchen (Flecken, welche Salzkörnchen ähnlich sind) und Warzen, die aber nicht hervorragen, sondern, wie auch zumeist im (menschlichen) Körper, darin eingebettet sind. Auch durch ihren Geruch empfehlen sie sich einigermaßen.“

Als die umfangreichsten Arbeiten aus diesem Stoff werden demnach die kleinen Schautische bezeichnet, die bereits erwähnt wurden; sie dienten zum Aufstellen von Prunkgefäßen, darunter von solchen aus Murra selbst. Auch Spieltische werden als Abaci bezeichnet. Sueton erzählt von Nero, daß er eine Zeitlang täglich an einem Abacus mit kleinen Gespannen aus Elfenbein sich belustigte.** Der Ausdruck „maculae“ für bunte


Antike Glasschale. Köln, Privatbesitz

* Plinius, 37, 8. — ** Sueton, Nero. Deutsche Ausgabe von Sarrazin, S. 86.

Farbenflecken ist sehr gewöhnlich, namentlich bei der Beschreibung bunten Marmors. Die Perser benannten sogar einen Edelstein Telicardios mit dem Worte Macula.* Es bezeichnet einen Fleck oder Punkt, bei der Beschreibung der Murra also fleckenartige Musterung. Varietas colorum bedeutet Vielfarbigkeit, Buntheit, nicht etwa ein wechselndes Farbenspiel, wofür Plinius den Ausdruck „variatio“ gebrauchen würde.



Antike Glasschale. Köln, Privatbesitz

Über die Herkunft der Murrinen ist Plinius mit Properz derselben Ansicht, doch beschränkt er sich nicht auf Parthien allein, wie der Dichter, den offenbar das Versmaß und die poetische Sprache zur Kürze im Ausdruck veranlaßten. Dabei gibt er einen Ort an, der besonders viele Murrinen lieferte: „Oriens murrina mittit. Inveniuntur enim ibi in pluribus locis nec insignibus, maxime Parthici regni, praecique tamen in Carmania.“** „Der Orient sendet die murrinischen Gefäße. Sie werden dort an mehreren Orten aufgefunden, die nicht einmal von Bedeutung sind, hauptsächlich im parthischen Reich und besonders in Carmania.“

Auffallend ist der Ausdruck „inveniuntur“. Thiersch glaubt, daß er sich auf den Rohstoff beziehe, wie auch die vorhergehende Beschreibung der Eigenschaften der Murrinen nicht für die fertigen Gefäße, sondern für jenen gelte. Dieser Deutung bereitet aber die Angabe von der Größe und Dicke der Murrinen Schwierigkeiten, über welche er sich vergeblich durch gewundene Gedankengänge hinweghelfen möchte. Ihm ist ja darum zu tun, für seine Ansicht, daß die Murra ein Mineral sei, möglichst viele Stützen zu finden. Nimmt man jedoch das Nächstliegende an, das sich auch aus dem Zusammenhang ergibt, so bereitet die Deutung keine Schwierigkeiten. Der Orient, welcher die Murrinen sendet, ist die Fundgrube alter Arbeiten, die im Boden an verborgenen Stellen, vielleicht manchmal wie heute durch Zufall gefunden werden. Der Ausdruck „inveniuntur“ paßt nicht für Waren, welche an jenen Orten hergestellt und dem Handelsverkehr übergeben werden, diese Orte sind ja vielfach „unbedeutend“, also weder durch Fabrikation noch durch Handel ausgezeichnet. Dagegen können an solche Orte sehr wohl von altersher durch frühere Beziehungen zu den Fabriksorten, durch Sammler und durch plündernde Eroberer Murrinen zusammengetragen worden sein, die man später aufdeckte und nach Rom verkaufte.

Noch an einer späteren Stelle gedenkt Plinius der Murrinen, wo er vom Luxus seiner Zeit mit kostbaren Gefäßen spricht: „Proximum locum in deliciis,

Bruchstück von einem antiken Murrinenglas. Wien, k. k. Österreichisches Museum

* Plinius, 37, 10. — ** Ibid., 37, 8.



Antike Glasschale. Köln, Museum Wallraf-Richartz

feminarum tamen ad huc tantum, sucina obtinent, tandemque omnia haec quam gemmae auctoritatem, sane priora illa aliquis de causis, crystallina frigido potu, murrinaque utroque",* das heißt „Den nächsten Rang im Luxus, jedoch bisher nur bei den Frauen, behaupten (nach den kristallenen) die Bernsteinarbeiten. Alle diese Dinge, die Murrinen, Kristall- und Bernsteingefäße haben dasselbe Ansehen wie Edelsteine, jene ersteren jedoch aus irgend einer Ursache, indem die Kristallgefäße zu kaltem und die Murrinen zu beiderlei Getränk dienen."

Die anderen klassischen Schriftsteller, welche die Murrinen erwähnen, scheinen, sofern sie überhaupt die technische Seite berühren, in Bezug auf deren Stoff nicht immer derselben Ansicht wie Plinius zu sein. Bei Statius findet man, wie auch bei Juvenal und anderen die Murrinen den Kristallgefäßen entgegengesetzt, opak-buntfarbige Arbeiten den farblos-durchsichtigen: „Pocula magno Prima duci murrasque graves crystallaque portat",** zugleich ein Zeugnis für ihr schweres Gewicht. Seneca bezeichnet Murrinen als umfangreiche Gefäße aus edlem Stein: „Video murrina pocula parum scilicet et luxui magno fuit, nisi quod vomant capacibus gemmis inter se propinarent."*** An einer anderen Stelle deutet er den Schätzungswert, in welchem zu seiner Zeit einige Luxusarbeiten standen, durch folgende Reihung an: „. . .ut sit aureum poculum, an crystallum, an murrinum, an Tiburtinus calix, an manus concava, nihil refert."† Der Pokal aus Tibur, welcher hier unmittelbar der hohlen Hand als Trinkgefäß vorangestellt ist, war wohl ein Tonbecher gewöhnlicher Sorte. Es müßte wundernehmen, wenn bei dieser Rangordnung das damals so hochgeschätzte, auch von Seneca sonst so häufig und in auszeichnender Weise erwähnte Glas übergangen wäre. Das ist jedoch nicht der Fall, denn mit dem Ausdruck „crystallum" sind außer echten Kristallgefäßen auch solche aus Kristallglas gemeint, da man für beide Arten im Lateinischen wie im Griechischen nur eine Bezeichnung hatte; unter den Murrinen aber sind, auch gegen die Ansicht Senecas selbst, wie wir sehen werden, eben nur Gläser zu verstehen.

Die Dichter des neronischen Zeitalters, Lucan†† und Martial,††† erwähnen die damals außerordentlich hoch bewerteten Murrinen wiederholt als Erzeugnisse des höchsten Luxus, ohne sich näher über sie zu äußern, während sie Juvenal, wie bereits erwähnt, den farblos-durchsichtigen Kristallen gegenüberstellt: „In sacris quidem inter has opes hodie non murrinis crystallinisve, sed fictilibus probabititer simpuviis (oder simpulis),†††† das heißt „In den Tempeln wird heute unter diesen Schätzen nicht aus murrinischen und kristallenen, sondern aus tönernen Schalen geopfert."

* Plinius, 37, 11. — ** Statius, Silvae III, 4, 57. — *** Seneca, De beneficiis, L, 5, 10, 9. — † Ders., Epist. 119. — †† Lucan, IV, 380. — ††† Martial, X, 80, 1, und XIV, 113, 1. — †††† Juvenal, Sat., VI, 340.



Antike Glasschale. Köln, Privatbesitz

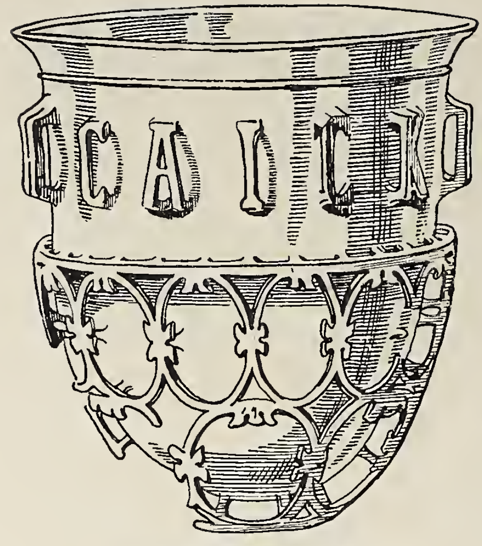
Auch hier werden offenbar mit „fictilia“ einfache Tonbecher bezeichnet und nicht im allgemeinen Gefäße aus weichen, bildsamen Stoffen, so daß man aus ihrer Gegenüberstellung zu den Murrinen nicht mit Thiersch den Schluß ziehen kann, daß diese unbedingt zu den Arbeiten aus hartem Material, Fossilien, zu rechnen seien. Dagegen zählt sie Arrian offenbar gleich dem Onyx zu den Steinen. In seiner Beschreibung des Roten Meeres wiederholt er Mitteilungen des Nearchos, des Admirals Alexanders des Großen, der die makedonisch-griechische Flotte vom Indus zum Euphrat führte und von seiner Bekanntschaft mit den Murrinen bereits Kunde gab. Arrian spricht von ihnen zweimal in der Form „ὀνυχίνη λίθια καὶ μορρίνη“,* wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß die Griechen auch die farbigen Glaspasten, die aus Ägypten zu ihnen herüber kamen, gegossenen Stein, λίθος χύτη, nannten.

Außer Arrian spricht nur noch ein griechischer Autor von den Murrinen, welche zu seiner Zeit nicht mehr so außerordentlich hoch wie früher geschätzt waren. Es ist der bekannte Reiseschriftsteller Pausanias, der sein für die Kunstgeschichte so wichtiges Quellenwerk, die Periegesis, in den Jahren 160 bis 180 n. Chr. während der Regierung Marc Aurels verfaßte. Er sagt darin: „Ὕαλος μὲν καὶ κρυστάλλος καὶ μορρία καὶ ὅσα ἐστὶν ἀνθρώποις ἄλλα λίθου ποιούμενα“,** das heißt „Glas, Kristall, Murrinen und was sonst von den Menschen aus Stein hergestellt wird.“ Wir sehen daraus, daß die Angaben der Alten, die Murrinen seien aus Stein hergestellt, cum grano salis zu verstehen sind, denn auch Glas wird hier als ein Steinprodukt bezeichnet. Da unter den zur Glasbereitung erforderlichen Grundstoffen Kieselerde und Quarzkiesel die Hauptrolle spielten, ist diese Anschauung ja auch einigermaßen begründet. Dazu kommt, daß die Griechen die opak-farbige Glaspaste, wie eben erwähnt, als λίθος χύτη, gegossenen Stein, bezeichneten, im Gegensatz zu ὕαλος, dem durchsichtigen Glase späterer Periode. Hyalos und Kristall sind bei Pausanias Ausdrücke für zwei verschiedene Glassorten, das farbig-durchsichtige Glas einerseits und das gänzlich farblose, wasserhelle Glas andrerseits. Dazu werden noch Murrinen hinzugefügt, was im Zusammenhang die dritte Sorte, das opak-buntfarbige Glas ergibt. Jene Stelle des Pausanias ist offenbar so zu deuten, daß er darin die drei ihm bekannten Hauptsorten des Glases anführt, alle drei Produkte von Stein im übertragenen Sinne. Sie gibt demnach jenen, welche die Murrinen für Arbeiten aus festem Edelgestein erklären, keinen Anhaltspunkt. Bezeichnend ist ja auch, daß er den drei Sorten keine aus Ton und keine solchen anfügt, die zweifellos aus Edelsteinen, wie Onyx, Achat und dergleichen gearbeitet sind, obwohl eine derartige Zusammenstellung sehr nahe läge.



Antike Glasschale. Köln, Privatbesitz

* Arrian, Periplus rubri mar. ed. Hudson, S. 47, 1. — **Pausanias, VIII, 18.



Antikes Netzglas aus Köln.
Berlin, Antiquarium

Bald nach Pausanias nimmt Ulpian, der berühmte Rechtslehrer aus der Zeit des Kaisers Alexander Severus das Wort, aus dessen Schriften später ein großer Teil in die Pandekten Justinians übergegangen ist. Er deutet an, daß die Ansichten über den Stoff der Murrinen geteilt seien, daß nicht alle ihn für eine edle Steinart hielten, ohne für seine Person zu der Frage Stellung zu nehmen. „Murrina autem vasa in gemmis non esse, scribit Cassius.“* Ein anderer Rechtslehrer, namens Javolenus, nennt die Murrinen bloß, ohne irgend eine Bemerkung anzuknüpfen.** Als Letzter spricht Lampridius im Leben Heliogabals von ihnen, den Mißbrauch kennzeichnend, den der wahnsinnige Wüstling mit kostbaren Kunstarbeiten trieb: „Onus ventris auro excepit, in murrinis et onychinis minxit.“ Früher hatte Martial von ähnlichen Scheußlichkeiten berichtet.

Auf Grund dieser wenigen Nachrichten beschäftigte man sich schon vom XVI. Jahrhundert ab, seit das Interesse für die Antike wieder reger geworden war, angelegentlich mit den rätselhaften Gebilden, von welchen man mit Sicherheit unter den Überresten des Altertums kein einziges Stück mehr zu entdecken vermochte, obwohl sie einst so zahlreich im Gebrauch waren, daß allein mit dem Vorrat eines einzelnen Sammlers von Murrinen, des Konsulars Petronius, zur Zeit Neros ein ganzes Theater oder doch wenigstens dessen Bühne gefüllt werden konnte. Cardanus brachte die Nachrichten bei Properz, wonach Murrinen in parthischen Öfen gebrannt wurden, mit der Schilderung bei Plinius, ihrer Gebrechlichkeit, Buntheit und anderen Eigenschaften zusammen und verfiel auf den Gedanken, sie für Porzellan zu erklären, das von China bereits in römischer Zeit nach Europa gekommen sei.*** Gewisse Abweichungen, welche zu dem Bilde, das die alten Schriftsteller von den Murrinen geben, nicht stimmen wollten, wie die Iris, die durchsichtigen Stellen, haben sich nach seiner Ansicht erst im späteren Verlauf der Fabrikation eingestellt. Julius Cäsar Scaliger und dessen Sohn Josef waren derselben Meinung. Wenn Plinius sie im Widerspruch zu Properz für Gemmen halte, so geschehe das nur „quod ignorat, esse pocula ex Signino cocta, apud Sinas facta, quae nos porcellana vocamus, quare ridiculi sunt, qui ex Plinio gemmea horiolantur“.† Auch Salmasius ergriff des Cardanus Partei und schrieb 1629: „Nihil sane vero propius, quam antiqua murrina esse porcellanea nostra.“†† Das Vertrauen in die Autorität des Plinius war also bei diesen Gelehrten bereits erschüttert, während sie für

* Ulpian, Pandect. 34, Tit. 2, 9, § 19. — ** Javolenus, Pandect. 33, 10, 11: „Murrea autem vasa.“
*** Cardanus, De subtilitate, Nürnberg 1550. — † J. C. Scaliger, De subtilitate ad Cardan. exercit. 97, S. 327 ed Wechsel 1601. Joseph Scaliger, zu Propertius, IV, 5, 26 ed. II. 1600. — †† Salmasius, exercit. Plin. in solinum S. 204.



Antikes Netzglas aus Köln. München, Antiquarium

andere noch maßgebend blieb. So für Agricola, der die Murrinen für Onyx hält, für Nicolaus Guitbertus, der wegen der bunten Streifen zwischen Onyx und Sardonyx schwankt. Der erste Forscher, welcher der Frage eine eingehende Studie widmet, ist der Begründer der klassischen Archäologie in Deutschland, der Vorläufer von Lessing und Winkelmann, der Leipziger Professor Johann Friedrich Christ in seiner Dissertation „De murrinis veterum disquisitionibus“ Lipsiae 1743. Er untersucht die verschiedenen Sorten von Edel- und Halbedelsteinen und kommt zu dem Ergebnis, daß die Murrinen eine Art von Onychites oder Alabastrites gewesen seien, ein dem Achat verwandtes, aber selteneres und kostbareres Gestein. Andere nach ihm rieten auf Speckstein, den die Chinesen „Ju“ nennen, obwohl dieser recht wenig zu der Beschreibung des Plinius paßt,* und schließlich kam man auf einen Mittelweg, indem man zwei verschiedene Sorten annahm, eine feinere aus einem Edelgestein und eine gewöhnlichere aus Porzellan. Diese besonders von Mariette** vertretene Anschauung wurde in anderer Form von Thiersch wieder aufgenommen, welcher die widersprechenden Angaben der klassischen Autoren gleichfalls durch eine Zweiteilung versöhnen will, jedoch an die Stelle von Porzellan Glas einsetzt.

Plinius behandelt die Murrinen im 37. Buch, welches den Edelsteinen und ihrer Bearbeitung gewidmet ist. Nachdem er die von Pompejus beim Triumph über Mithridates nach Rom gebrachten Kunstwerke aus Edelsteinen aufgezählt und andere hinzugefügt hat, die sich im Altertum großen Ruhms erfreuten, geht er auf die Murrinen über, von diesen auf Kristall und Bernstein und schildert dann ausführlich die verschiedenen Sorten von Edel- und Halbedelsteinen. Die Murrinen sind also von diesen getrennt und mit Kristall und Bernstein als jene drei Produkte gruppiert, welche sich „aus einer gewissen Art von Saft“ oder Feuchtigkeit unter dem Einfluß von Hitze und Kälte zu festen Körpern umgestaltet haben. Plinius gibt damit trotz seiner Naivität in der Auffassung naturwissenschaftlicher Prozesse immerhin deutlich genug zu verstehen, daß er die Murrinen nicht in die Klasse der Edelsteine im gewöhnlichen Sinne einreihe. Sie sind für ihn ein rätselhaftes Naturprodukt, wie Kristall und Bernstein. Deshalb sollte man auch, meint Thiersch, nicht unter den zahllosen bekannten Arten von Edel- und Halbedelsteinen nach Murrinen suchen. Die Beschreibung des Plinius paßt in der Tat auf keine der vielen Sorten von Halbedelsteinen genau, wenn

* v. Veltheim, Vasa murrina, Helmstedt 1791. Böttiger im Morgenblatt für die gebildeten Stände, 1807, 13. April. — ** Mariette, traité des pierres gravés, I, S. 219.

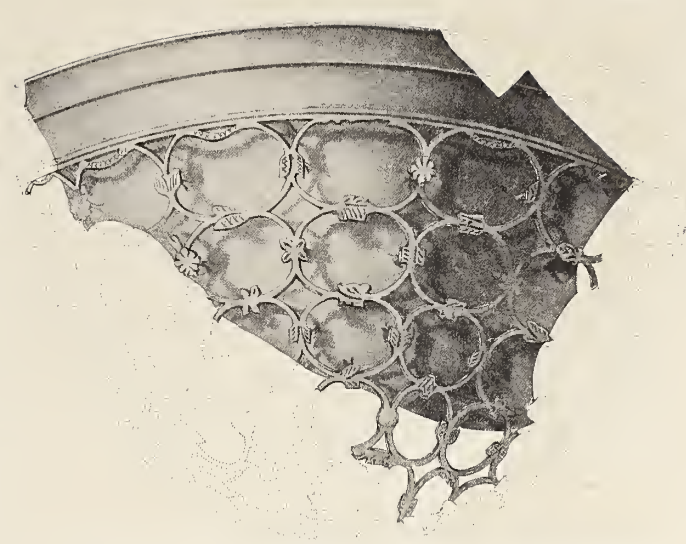


Antikes Netzglas aus Daruvar in Slawonien. Wien, k. k. Antikenkabinett

man auch solche finden könnte, welche einige der darin hervorgehobenen Eigenschaften zeigen, wie Sprödigkeit, matten Schimmer oder Lüster, Vielfarbigkeit, Flecken, körnige Stellen. Gewiß ist, daß er nicht von Äderung oder Bänderung spricht, vielmehr den Nachdruck auf Flecken verschiedener Farben mit andersfarbiger Einfassung legt. Offenbar meint er ein regelloses Muster, dem keine geometrischen Formen zu Grunde liegen. Bei anderen Schriftstellern wird aber deutlich eine Ähnlichkeit mit Onyx hervorgehoben, so von Properz, Arrian und Lampridius, so daß wir außer Murrinen mit regellosem bunten Fleckenmuster auch solche mit onyxartiger Streifung annehmen müssen.

Aus der Murra wurden große und kleine Gefäße, Opferschalen, Trinkbecher und Speisegeräte hergestellt. Ausdrücklich werden Henkelbecher für Opfer (capides), ein Pokal (calix), ein kleinerer Trinkbecher in Halbkugelform (scyphus), eine flache Schale mit Griff (trulla), große Trinkgefäße und Balsamarien genannt. Außerdem ist mehrmals von der Bekleidung von Schau- und Spieltischen (abaci) und sogar einmal ganzer Türflügel (valvae) mit Platten aus Murra die Rede. Ein Becher aus diesem Stoff faßte drei Sextarien, das heißt ungefähr eine Maß. Arbeiten solcher Art wurden auch in Metall, Marmor, Alabaster, Edelstein, Kristall und Glas hergestellt, Trink- und Speisegeschirre waren namentlich in den drei letztgenannten Stoffen nicht selten.

Thiersch stellt fest, daß Plinius die Murrinen nicht unter den Halbedelsteinen, das heißt den Quarzen anführt und scheidet diese bei der Bestimmung gänzlich aus. Dann bleibt aber, seiner und Anderer Meinung nach, immer noch die weitverzweigte Familie der Spate übrig, unter welchen sich einige Sorten durch besondere Pracht der Farben und Mannigfaltigkeit der Musterung auszeichnen. Namentlich unter den Flußspaten gibt es solche, deren Farbenspiel geradezu unermeßlich ist. In England wurde man zu Anfang des vorigen Jahrhunderts auf einige heimische Arten des Flußspates besonders aufmerksam und stellte aus ihnen Gefäße und Geräte her, deren prachtvolle farbige Musterung allgemein auffiel und der Bijouterie ein neues ergiebiges Feld zu erschließen schien. Bald nach dem ersten Auftreten dieser Arbeiten sprach ein englischer Gelehrter, der M. zeichnete, im Classical Journal von 1810, Seite 472, die Vermutung aus, daß das Material mit dem der antiken Murrinen identisch sein könne und andere schlossen sich ihr an. Doch wandte sich die Mode nach kurzer Zeit bereits von diesem Genre ab, sei es, daß die Sprödigkeit der Bearbeitung zu große Schwierigkeiten entgegensetzte, sei es, daß die zu geringe Nachfrage den Preis so in die Höhe schraubte, daß er dem der kostbarsten und feinsten Edelsteine gleichkam. Unter Umständen wäre es denkbar, daß auch im Altertum bereits die Mode



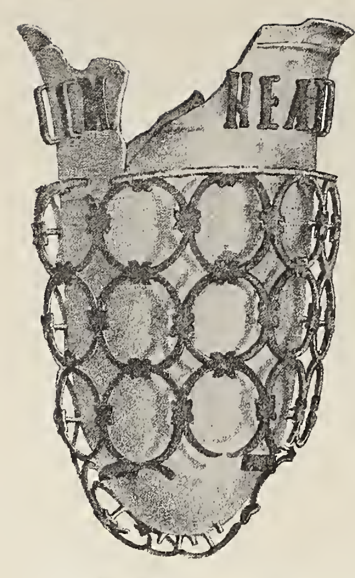
Antikes Netzglas aus Hohensülzen. Bonn, Provinzialmuseum

wechselte oder die Quelle für die Murrinen versiegte. Nach Thiersch mögen die jetzt so gut wie verschlossenen Gebirgszüge am Kaspisee, in Armenien und Persien den Stoff geliefert haben, wie aus ihnen vielleicht auch die ungewöhnlich großen Stücke von Onyx und Sardonyx hervorgegangen sein dürften, aus welchen die berühmten Prachtkameen von Wien, Paris, Petersburg und Neapel gearbeitet sind, Edelsteine, wie man sie in solchem Umfang heute nicht mehr findet. Einige Gelehrte haben ja auch in ihnen, wie zum Beispiel im Braunschweiger Onyx, die Murrinen wieder entdecken wollen.

Die Annahme von Thiersch, daß außer den kostbaren Murrinen aus Stein, aus einem der farbenprächtigen Flußspate, auch andere in Glas hergestellt wurden, welche den in parthischen Öfen gebrannten Murrinen des Properz entsprechen, scheint in einigen antiken Schriftquellen eine Stütze zu finden. Plinius selbst sagt vom antiken Glase: „Fit et album et murrinum, aut hyacinthos saphirosque imitatum“* „auch macht man weißes (das heißt farbloses) und murrinisches Glas, sowie solches, das den Hyazinth und Saphir nachahmt und anderes von allen sonstigen Farben“. Hiebei frägt es sich, ob das Wörtchen „aut“ die beiden vorhergehenden Adjektiva von den folgenden als eine besondere Gruppe trennt oder ob es einfach für „et“ dasteht. In ersterem Fall muß man die Stelle in der Form übersetzen, in welcher ich es getan habe, in letzterem hat es zu lauten: „Auch macht man weißes, wie solches Glas, das Murrinen, Hyazinth und Saphir etc. nachahmt.“ Jenes würde bedeuten, daß Plinius hier die Murrina dem Glase zurechnet und das murrinische, das heißt buntfarbige Glas dem farblosen an die Seite setzt, dieses aber, daß er Murrinum ebenso wie Hyazinth und Saphir als Namen eines Edelsteines gebraucht. Die erste Lesart ist jedenfalls korrekter, ergibt aber einen Widerspruch zu seiner sonst stark betonten Ansicht, daß die Murra ein Naturprodukt sei, gleich dem Kristall und dem Bernstein. Aber solche Widersprüche in technischen Fragen sind ja bei ihm nicht gerade selten.

Eine andere Stelle, welche die Murrinen in enge Beziehung zum Glase bringt, findet sich in Arrians bereits erwähntem Periplus erythr. mar. und lautet: „καὶ λιθίας ὑαλῆς πλείονα γένη καὶ ὑαλῆς Μοῤῥίνης τῆς γενομένης ἐν Διοσπόλει.“** Hier sind die beiden griechischen Bezeichnungen für Glas λίθος χύτη und ὕαλος verwendet und damit das gegossene, opake und das durchsichtige Glas

* Plinius, 36, 67. — ** Ausgabe von Hudson, S. 4.



Antikes Netzglas. Früher in Straßburg (bei der Belagerung 1870 verschwunden)

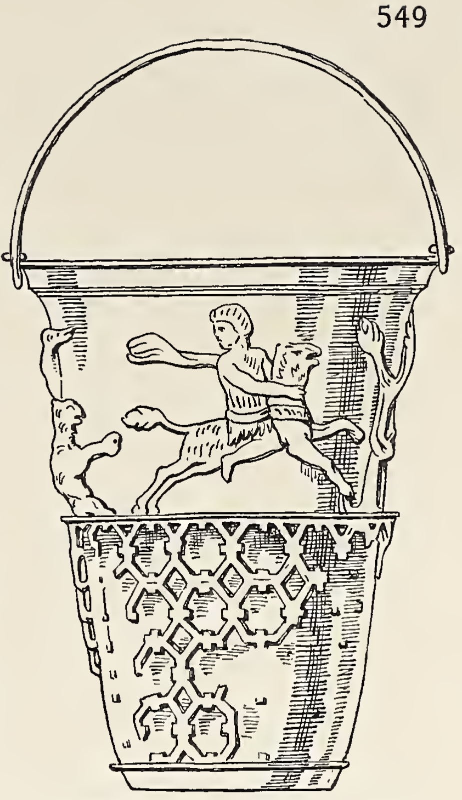
neben anderen Sorten angedeutet, darunter das murrinische aus der Gottesstadt Theben, aus Diospolis, dem uralten Sitze der Glasindustrie. Es bleibt aber zweifelhaft, ob Arrian die Murrinen selbst für Glas hält oder von murrinischem Glase im Sinne einer Nachahmung der Murra in buntfarbigem Glase spricht.

Auch Pausanias erwähnt die Murrinen in einer Fassung, welche schließen läßt, daß er sie stofflich dem Glase verwandt glaubt. Sie wird in der bereits früher wiedergegebenen Stelle ebenso wie ὕαλος, das durchsichtige farbige, und χρυστάλλος, das durchsichtige farblose Glas als ein Produkt aus Stein erklärt.

Im Grunde kann also Thiersch nur zwei Quellen für seine Ansicht, daß die Murrinen in Glas nachgemacht worden seien, in Anspruch nehmen, den Satz des Plinius über die Farben des Glases und den des Arrian, wenn diese auch nicht sehr deutlich sind. Trotzdem behaupte ich, daß er vollkommen im Recht ist, wenn er glaubt, daß Murrinen in Glas hergestellt wurden. Dies eine wenigstens geht aus Plinius sowohl wie aus Arrian klar hervor, wenn man bei deren zuletzt zitierten Nachrichten auch darüber in Zweifel bleibt, ob es außer gläsernen Murrinen auch andere gegeben habe. Ich gehe aber weiter und glaube, daß es überhaupt keine anderen als gläserne Murrinen gegeben habe und daß es ein müßiges Unterfangen sei, nach irgend einem Edel- oder Halbedelstein oder einem anderen Stoff zu forschen, der die hochgeschätzten Prachtgefäße des Altertums geliefert hat.

Es kann doch kaum angenommen werden, daß von den großen Mengen von Murrinen, welche seit Pompejus in Rom zusammenströmten, sich nicht einmal ein kleines Bruchstück bis auf unsere Tage erhalten haben sollte. Während man bei Porzellan, Speckstein, Onyxgefäßen umherirrte, ließ man Hunderte von wohlerhaltenen Gefäßen und zahllose Scherben von solchen unbeachtet, die sich im ganzen Bereich der antiken Welt, in jedem bedeutenderen Museum vorfinden, auf welche die Beschreibung des Plinius, die Andeutungen anderer alter Autoren vollkommen passen, die wir alle kennen und schätzen, aber mit keinem klassischen Namen zu benennen wissen. Wir behelfen uns mit einer, nicht einmal ihr Wesen, sondern nur eine kleine Spielart kennzeichnenden Bezeichnung, die in der italienischen Renaissance entstand, als man die antiken Originale nachzuahmen begann. — Wir nennen sie Millefiori.

Es ist, als hätte man den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen. Anstatt den Versuch zu machen, für eine weitverbreitete und vielbewunderte Klasse von Denkmälern in der alten Literatur den entsprechenden Namen herauszufinden, verfolgte man den entgegengesetzten Weg und wollte für den Namen eine neue unbekannte Sorte von Denkmälern schaffen. Obwohl die Unzuverlässigkeit des Plinius in technischen Fragen schon längst bekannt

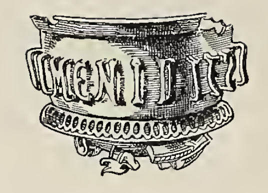


Antike Situta aus Kristallglas. Venedig, Schatz von S. Marco

und in einer Reihe anderer Fälle nachgewiesen war, wirkte seine Autorität in dieser Frage wie Scheuklappen.

Wir begreifen jetzt unter der Bezeichnung „Millefiori“ nicht nur jene Sorte opaker buntfarbiger Gläser, die mit einem kleinen Muster von Streublümchen verziert sind, sondern Mosaikgläser verschiedener Art, solche mit einem regellosen Durcheinander von Flecken, runden und eckigen, regelmäßigen und unregelmäßigen Punkten, Augen, Streifen und Bändern, geraden, spiralförmigen und welligen Linien, also solche, die man auch im allgemeinen marmorierte, Onyx-, Madreporen- etc. Gläser benennt. Das Entscheidende ist, daß das Muster keine bekannte Art des buntfarbigen Marmors, der Edel- und Halbedelsteine wiedergibt, sondern sich nur in freier Weise an solche Naturformen anlehnt. Die genaueren Nachahmungen von solchen waren längst als Glas bekannt und wurden nach den natürlichen Mustern bezeichnet. Dagegen richteten gerade jene opaken Gläser, die keine bekannte Gesteinsart nachahmten, sondern ein willkürliches, in ihrem Farbenglanz die Natur übertreffendes Zufallsmuster und blümchenförmige Rosetten zeigten, in einer Zeit große Verwirrung an, für welche das Glas und die technischen Prozesse seiner Herstellung noch etwas Neues und teilweise Rätselhaftes waren. Man suchte auch bei ihnen nach einem Vorbilde in der Natur, nach einem seltenen Stein, der in fernen Landen aus unbekannten Tiefen gezogen wurde. Gemeinsam ist allen Arten von Millefiori die Technik, die Zusammensetzung der Glasmasse aus farbigen Stäben, die durch mehrfachen Überfang ringförmige, bunte Umrahmungen erhielten und mit Stäben und Brocken verschiedenster Form kombiniert wurden.

Nach Italien waren Glasarbeiten zwar schon in einer Zeit gedrungen, welche diesseits der Alpen der Hallstadt-Periode entspricht. Ihr gehören kleine Schälchen aus trübem, bräunlichem Glase mit opakweißer Äderung an, die man in Santa Lucia und auch in Süddeutschland und Frankreich gefunden hat. Sie sind dickwandig und plump aus freier Hand gebildet. Durch die Phönizier kamen Schmucksachen von opak-buntem Glase aus der Heimat der Glasindustrie, dem Wunderland der Pyramiden, nach Sizilien, Süditalien und Sardinien, durch die Etrusker und Griechen große Mengen von Balsamarien, schön geformte Amphorisken, Oenochoen und Fläschchen, teils einfarbig, teils mit bunten Bändern, Wellen- und Zickzacklinien. Aber erst Cicero spricht in seiner Rede pro Rabiro zum ersten Mal in der römischen Literatur von Glasgerät im Haushalte und erst zu seiner Zeit werden die Römer mit der





Antiker Glasbecher aus Szeksard. Budapest, Nationalmuseum

gewöhnlichen Gebrauchsware, den Kannen verschiedener Art und Form, Flaschen, Urnen, Bechern, Näpfen bekannt, welche die Alexandriner aus dem „Glase des Pharao", dem aus ordinärem Wüstensand gewonnenen, stark bläulichgrünen, aber durchsichtigen Material erzeugten. Um die Zeit des Augustus kamen neben dem Gebrauchsgeschirr die kostbaren, gleich Gemmen bearbeiteten Überfanggläser, wie die Portlandvase ins Land und mit ihnen die ersten alexandrinischen Glasmacher, die ihre Werkstätten zwischen Cumae und Liternum, zu des Tiberius Zeit in Rom selbst aufschlugen. Ein bisher unbekanntes Material erschloß sich den Römern in seiner ganzen unvergleichlichen Vielseitigkeit. War es ein Wunder, daß sie diesen Proteus des Kunsthandwerks unter seinen verschiedenartigen Formen und Verkleidungen nicht immer erkannten? Mußte es ihnen nicht geradezu unbegreiflich vorkommen, daß die opaken, bunten Schmuckperlen, Armringe und Balsamarien, die herrlichen Überfanggläser, die wie kostbare Edelsteine aussahen und wie diese bearbeitet wurden, dasselbe sein sollten, wie jene luftigen, körperlosen Gebilde, in welchen ihnen die feinen Parfüms und Öle des Orients geliefert wurden? Es war ihnen ebensowenig zu verdenken, daß sie die farbigen, undurchsichtigen Gläser mit Edelsteinen, wie die völlig farblosen, wasserhellen mit Kristall verwechselten. Die in dem verhältnismäßig so kurzen Zeitraum von etwa 50 Jahren stetig folgenden Erfindungen, namentlich die des Blasens an der Pfeife, erregten die südländische Phantasie und schufen Legenden, in welchen die Eigenschaften des Glases ins Unermeßliche gesteigert wurden. Als von Sidon die ersten in Formen geblasenen Gläser nach Italien kamen, deren Wandungen sich zu Reliefs bogen, wie dünnes Metall am Amboß des Toreuten, entstand das Märchen vom hämmerbaren Glase des Tiberius. Die unerklärliche Erscheinung der durchsichtigen Reliefgläser war schwer mit den massiven, farbenprächtigen Millefiori zusammenzureimen, die einige Jahrzehnte vorher in Rom aufgetaucht waren. Die Glaskünstler des Orients hüteten ihre Geheimnisse und beförderten vielleicht durch Renommistereien die Legendenbildung nur noch mehr. Die Murrinen mögen sie selbst als Arbeiten aus kostbaren Steinsorten ausgegeben haben, um die Preise zu erhöhen, und die Täuschung wurde ihnen durch die Technik sehr erleichtert.

Es gibt nämlich tatsächlich mehrere Sorten von Murrinen oder, wenn man will, von Millefiori-Gläsern. Die eine besteht darin, daß die Gefäße aus dem Vollen, aus einer kompakten, in der Masse gemusterten Glaskugel herausgeschnitten und wie edle Steinsorten mit dem Schleifrad bearbeitet und ziseliert werden oder aus einer laminierten Glasmasse, der man schon vorher ungefähr die Form des Gegenstandes gegeben hatte. In dieser Art waren namentlich die älteren Stücke behandelt, die Pompejus und Augustus nach Rom brachten und die nach dem Zeugnis des Arrian wenigstens teilweise in Theben


Antike Scherbe aus Kristallglas, Wien, k. k. Antikenkabinett

hergestellt wurden. Daß sich unter den Murrinen alte Stücke befunden haben müssen, geht schon daraus hervor, daß Nearchos zur Zeit Alexanders des Großen bereits Murrinen kannte.

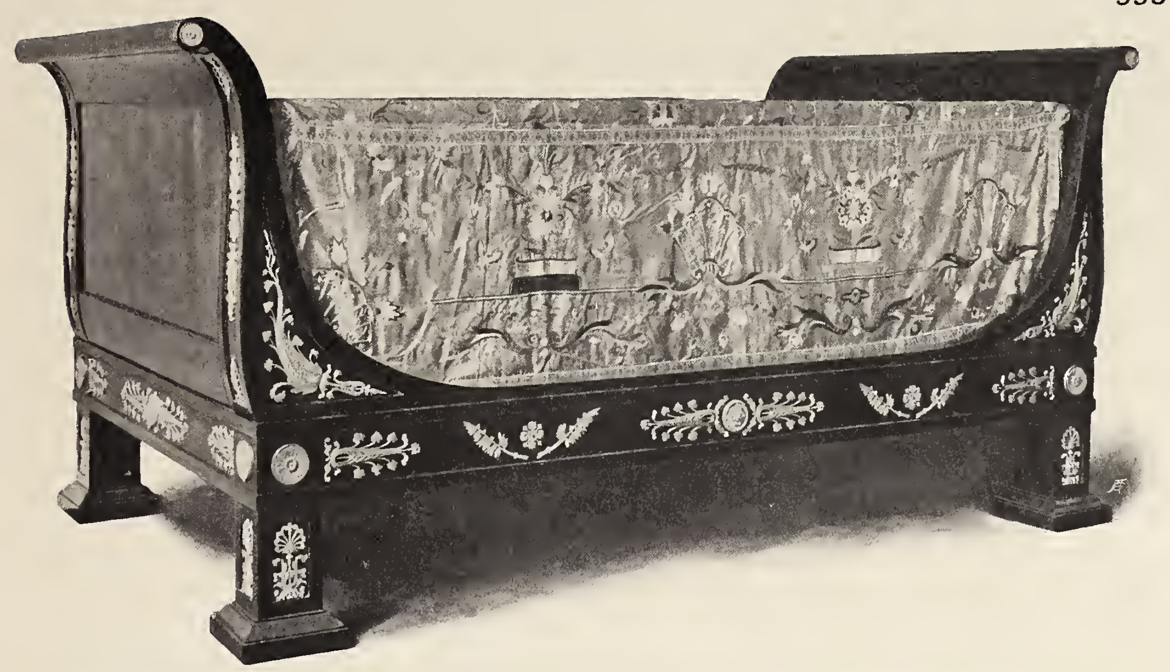
Die Nachricht, daß Carmania im Lande der Parther die Hauptquelle für Murrinen gewesen sei, macht anfangs allerdings bedenklich, zumal sie nicht nur von Plinius, sondern auch von Properz herrührt. In Persien war keine Glasindustrie heimisch; was von antiken Gläsern in den Ruinen und Gräbern gefunden wird, ist ägyptischer und syrischer Import. Aber Plinius sagt bei derselben Gelegenheit, daß Murrinen dort auch an unbedeutenden Orten vorkämen, was wohl sagen will, an Orten ohne eigenen Gewerbefleiß und ohne größere Handelsbeziehungen. Der schon früher hervorgehobene Ausdruck „inveniuntur" läßt aber erkennen, daß die Murrinen dort nicht erzeugt, sondern „aufgefunden", entdeckt wurden. Es handelt sich also wohl um Funde in Gräbern und anderen verborgenen Stellen und um ältere Arbeiten, die aus Zeiten herrührten, in welchen jene unbedeutenden Orte eine größere Rolle spielten, als zwischen Ägypten, Assyrien und Persien enge Beziehungen obwalteten. Assyrische Eroberer kehrten aus Ägypten mit reicher Beute heim, auch das berühmte Fläschchen Sargons im Britischen Museum dürfte auf einem solchen Kriegszug in die Hände des Eroberers gefallen sein. Später kamen auf friedlichem Wege, durch den Handelsverkehr, viele ägyptische Arbeiten, vor allem kostbare Gläser ins Land, auch von gegenseitigen Geschenken der Herrscher wird mehrfach berichtet. So mögen mit anderen Schätzen die Murrinen den Weg aus ihrem Heimatland am Nil, in die Paläste assyrischer Herrscher und vornehmer Leute gefunden und sich von diesen auf ihre persischen Nachfolger bis auf Mithridates vererbt haben.

Ebensowenig wie von einer Glasindustrie ist beim Partherland im allgemeinen und Carmanien im besonderen von einer anderen Kunst, etwa der Glyptik, die hier am nächsten in Betracht käme, jemals die Rede. Plinius und die meisten anderen dürften dadurch zu der Ansicht geführt worden sein, es gebe außer den echten Murrinen aus Stein auch solche aus Glas, daß man außer dem Schliff aus der Masse heraus noch eine andere auch sonst in der Glasindustrie bekannte Methode zu deren Herstellung anwendete. Es scheint übrigens, daß die Leute die mit Properz die Murrinen für ein Kunstprodukt hielten, in späteren Zeiten an Zahl zunahmen. Sowohl Pausanias wie Arrian lassen merken, daß man später, als die neuen, einander Schlag auf Schlag folgenden Erfindungen in der Glasindustrie nicht mehr wie im Anfang der Kaiserzeit die Köpfe verwirrten, klarer zu sehen begann und skeptischer wurde. Auch die Geheimniskrämerei der Werkstätten mag nach und nach ihre


Scherbe eines antiken geschliffenen Glases. Wien, k. k. Österreichisches Museum

Wirkung verfehlt und so allmählich die richtige Erkenntnis sich Bahn gebrochen haben. Diese dritte Art, Murrinen herzustellen, bestand darin, daß man wie bei Perlen und anderen gläsernen Schmucksachen aus farbig gemusterten Stabbündeln durch Schnitte in wagrechter, schräger und senkrechter Richtung Plättchen und Streifen zuschnitt, diese durch Erhitzung erweichte und in eine Hohlform zusammenlegte, der sie durch Blasen angepaßt und dabei gleichzeitig in der Regel durch einen einfarbigen Überfang im Innern des Gefäßes zusammengehalten wurden. Diese leichtere und darum viel wohlfeilere Methode konnte aber erst nach der Erfindung des Glasblasens, also in der Zeit zu Beginn unserer Zeitrechnung eingeschlagen werden, wodurch dieser außerordentliche Fortschritt in der Glasindustrie aufs neue seine weittragende Bedeutung offenbarte. Was früher mühselig und unter vielen Opfern an mißlungenen Exemplaren, die durch innere, unvorhergesehene Spalten und Risse verdarben, mit dem Schleifrade herausgearbeitet werden mußte, gelang jetzt ohne sonderliche Mühe. Solche Arbeiten unterscheiden sich von den anderen durch Dünnwandigkeit und leichtere Formen, wenn sie auch lange nicht so fein abgeschliffen und ziseliert sind und auch in der Tiefe und Glut der Farben, dem feinen Schmelz des Lüsters den aus der Masse herausgeschliffenen Arbeiten weit nachstehen. Die Stücke der dritten Art, namentlich flachrunde oder halbkugelige Schalen mit und ohne Fuß, Becher, Pokale sind sehr häufig und in allen Sammlungen von Altertümern zu finden, ebenso größere oder kleinere Plättchen, die zu Einlagen dienten oder als Schmuckstücke gefaßt wurden. Sie sind auch in rheinischen und französischen Gräbern nicht selten, jedoch nur in solchen der früheren Kaiserzeit, da von der Mitte des I. Jahrhunderts ab der Geschmack in der Glasindustrie andere Wege einschlug und namentlich das in Formen geblasene farblose Glas bevorzugte. Ein schönes Exemplar fand man sogar weit nach dem Osten Deutschlands versprengt in Sackrau bei Breslau, an einer der alten nach dem Bernsteinland der Ostsee führenden Handelsstraße.* Auch eine bei Hellange im Luxemburgischen entdeckte halbkugelige Schale sowie einige Trierer Funde dieser Art zeichnen sich durch originelle und lebhafte Farbenmusterung aus.** Diese Stücke illustrieren zugleich die beiden verschiedenen Arten der Herstellung. Während die mit bunten Blümchen dekorierte Schale von Sackrau, also Millefiori im eigentlichen Sinne, aus der Masse durch Schliff herausgearbeitet ist, erscheint die von Hellange aus vier identischen, durch gekreuzte Streifen verbundenen Plättchen zusammengesetzt. Derartige Arbeiten konnten Plinius leicht als Nachahmungen der Murrinen in Glas erscheinen, während er die aus der Masse herausgeschliffenen schon wegen der an Steinschnitt erinnernden Technik für Arbeiten aus Stein hielt. Jene unterscheiden sich gewöhnlich auch leicht durch die Musterung, weil bei der Zusammensetzung der Fläche aus Plättchen und Streifen oft eine Wiederholung der gleichen

* Vgl. Grempler, Der Fund von Sackrau, Breslau 1888. Wir entnehmen dieser Abhandlung die Abbildungen Seite 536 u. 540. — ** Publications de la Section historique de Luxembourg 1854. Bd. IX. Vgl. Abbildung Seite 537.



Bett, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Schönbrunn); Bettdecke in gelber Seide mit Stickerei (Schloßhof)

Motive eintritt und so eine größere oder geringere Symmetrie der Zeichnung herbeigeführt wird, während bei der anderen Sorte volle Freiheit und Regellosigkeit vorherrscht.

Die Beschreibung, welche Plinius von den Murrinen liefert, trifft in allen Einzelheiten auf jene Gattung von Millefiori zu, welche mit unregelmäßigen bunten Streifen und Flecken verziert sind, sie ist jedoch nicht erschöpfend. Er übergeht die mit kleinen Streublumen vollständig, wenn man auch zur Not die von andersfarbigen Bändern umzogenen Flecken, die Körnchen und Warzen, die nicht hervorragen, auf solche Blümchen und Rosetten beziehen könnte. Er schildert eben unter mehreren Varietäten nur solche, die ihm selbst untergekommen sein werden. Dagegen geht aus Properz, Arrian, Lampridius und anderen klar hervor, daß es auch Murrinen mit onyxartiger Musterung gab. Auch die Dickwandigkeit, welche jene der Prunkgefäße aus Edelsteinen übertrifft, findet sich bei den Millefiori, namentlich, wie erwähnt, bei den aus der Masse herausgeschliffenen Stücken. Ebenso ist ihnen „ein Glanz ohne Kraft, mehr ein Schimmer als ein Glanz“ eigen, denn durch Schliff und Politur wird gewöhnlich nur ein weicher Lüster hergestellt, der den Farbeneffekt nicht beeinträchtigt. Die Vielfarbigkeit aber ist bei keiner anderen Art von Gefäßen so schön und reich entwickelt als bei diesen Gläsern, obwohl die beiden Farben, welche Plinius besonders hervorhebt, Pupurrot und Milchweiß, nicht immer vorherrschen, die Farbenskala vielmehr unbeschränkt ist. Die Stelle ist auch gewiß nicht wörtlich zu nehmen, so als ob Plinius alle anderen Farben ausschließen wollte, er will vielmehr damit nur die stärksten Gegensätze bezeichnen und hervorheben, daß es den Künstlern gelungen ist, selbst diese zu vermitteln.

Besonderer Nachdruck ist dabei aber auf den Ausdruck „circumagentibus se maculis“, zu legen. Man kann ihn nur mit „konzentrischen Flecken“



Sessel, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Schönbrunn)

wiedergeben, das sind Flecken, die von Ringen anderer Farbe, auch mehrfachen, umzogen werden. Diese Dekoration, die in der Natur zum Beispiel auch beim Onyx vorgebildet ist, muß geradezu als ein kennzeichnendes Merkmal der Millefiori angesehen werden und erklärt sich durch die Technik des Überfangs. Ein Glasstab von bestimmter Farbe wurde in flüssige Glasmasse anderer Farbe eingetaucht, so daß sich um ihn ringsum eine Schicht in Form einer Röhre von rundem oder unregelmäßigem Querschnitt ansetzte.

Diese Prozedur konnte beliebig wiederholt werden, so daß sich mehrere Schichten in buntem Wechsel der Farben um den zumeist dunklen Kern legten. Solche mehrfach überfangene Stäbe wurden zu Bündeln zusammengeschmolzen, Glasstäbe und Brocken anderer Farbe und Form, auch farblos durchsichtige und vergoldete dazwischen eingefügt und so ein Klumpen, ein Block von buntfarbiger, durch und durch gemusterter Glasmasse gewonnen. Aus diesem konnten die ganzen Gefäße oder dünne Plättchen herausgeschnitten werden. In den Schnittflächen ergaben sich konzentrische, augenartige Muster, regellose Flecken, ein bunter Wechsel von Farben und Formen. Die einzelnen konzentrischen Schichten sind nicht schroff voneinander getrennt, sondern zeigen in den Farben eine allmähliche Abstufung vom Hellen zum Dunklen, was durch die Färbung des Überfangs selbst erzielt ist und außerdem dadurch gefördert wurde, daß der Stoff nicht vollkommen opak ist. Mit Ausnahme einiger Sorten von Rot, Smaragdgrün und Gelb sind alle Glaspasten wenigstens leicht durchscheinend und machen nur dann den Eindruck, als ob sie ganz undurchsichtig wären, wenn die Innenwand der Gefäße unrein ist und diese selbst eine enge Mündung hat, so daß kein Licht in das Gefäß eindringen kann. Bei den durchscheinenden Glasschichten der Murrinen geht die Farbe an den Rändern über und bildet so vermittelnde Töne. Diese Erscheinung ist wohl bei Glas allein zu beobachten und bei Marmor, Edelsteinen, Quarzen und Flußspaten ausgeschlossen. Namentlich an den Rändern milchweißer Schichten spielen die Nachbarfarben in weichen Halbtönen hinüber.

Thiersch übersetzt „circumagentibus se maculis“ mit „Flecken, deren Farbe sich beim Wenden des Gefäßes ändert, „changiert“, und bringt auf diese Weise außer der Varietas colorum, der Farbenbuntheit, auch eine Variatio colorum, einen Farbenwechsel, ein Farbenspiel heraus. Solches war der antiken Glasindustrie wohlbekannt; die Calices allassontes versicolores des



Fauteuil, Mahagoni, poliert, mit Bronzen
(Schönbrunn)

Kaisers Hadrian, von welchen sein Biograph Aurelius Vopiscus berichtet, zeichneten sich durch einen opalisierenden Farbenschiller aus, durch regenbogenartige Farben, die je nachdem das Licht auffiel, sich beim Drehen des Gefäßes änderten. Plinius vergleicht dies Farbenspiel mit dem Schillern einer Viper „versicoloribus viperarum maculis". Dieses Opalisieren ist jedoch kein dauernder Effekt, er geht durch Verwitterung im Laufe der Zeit verloren, so daß sich kein antikes Glas dieser Art erhalten konnte. Wenn wir an solchen trotzdem noch häufig ein Opalisieren in Regenbogenfarben oder metallischen Reflexen beobachten, so ist dieses Farbenspiel nicht künstlich hervorgebracht und von Anfang an beabsichtigt, sondern ein Ergebnis des Verwitterungsprozesses, die sogenannte Iris. Gerade Murrinen haben jedoch, wie die meisten opak-farbigen Gläser von der Verwitterung wenig zu leiden, die im allgemeinen in südlichen Gegenden viel geringer auftritt, als in unserem feuchten Klima. Am meisten sind ihr die dünnwandig geblasenen, farblos-durchsichtigen Gläser ausgesetzt, welchen man durch Zusatz von Braunstein ihren Gehalt an Eisen entzogen hat. Übrigens steht an dieser Stelle nichts von einem künstlichem Opalisieren der Murrinen. Die Thiersche Übersetzung beruht auf einer mißverstandenen Auslegung des Wortes „circumagentibus". Hätte Plinius changierende Farben gemeint, so stünde der Ausdruck „versicoloribus" da, den er in diesem Sinne ja, wie bemerkt, wiederholt anwendet. Colores circumagentes sind nicht Farben, welche umgewendet werden (mit dem Gefäße nämlich), schon die aktive Form des Verbums macht eine solche Übersetzung unmöglich, sondern „umgebende" Farben, Farbenringe.

Dagegen erklärt Plinius alsbald im folgenden Satze, daß einzelne an den Murrinen besonders die Ränder und gewisse Farbenreflexe bewundern, wie man sie am Regenbogen wahrnehme. Beides paßt vortrefflich auf Gefäße aus Millefiori. Ihre Ränder haben gewöhnlich einen besonderen Schmuck durch Auflage eines Spiralfadens oder eines breiten Bandes erhalten, das aus opak-weißen und dünnen farbigen Glasfäden zusammengedreht ist. Manchmal ist als Fassung auch ein durchsichtig-farbloser Reif benützt, in welchen ein einfacher oder doppelt gekreuzter Wellenfaden von blauer, roter oder gelber Farbe eingelassen ist, so daß er gleichsam darin zu

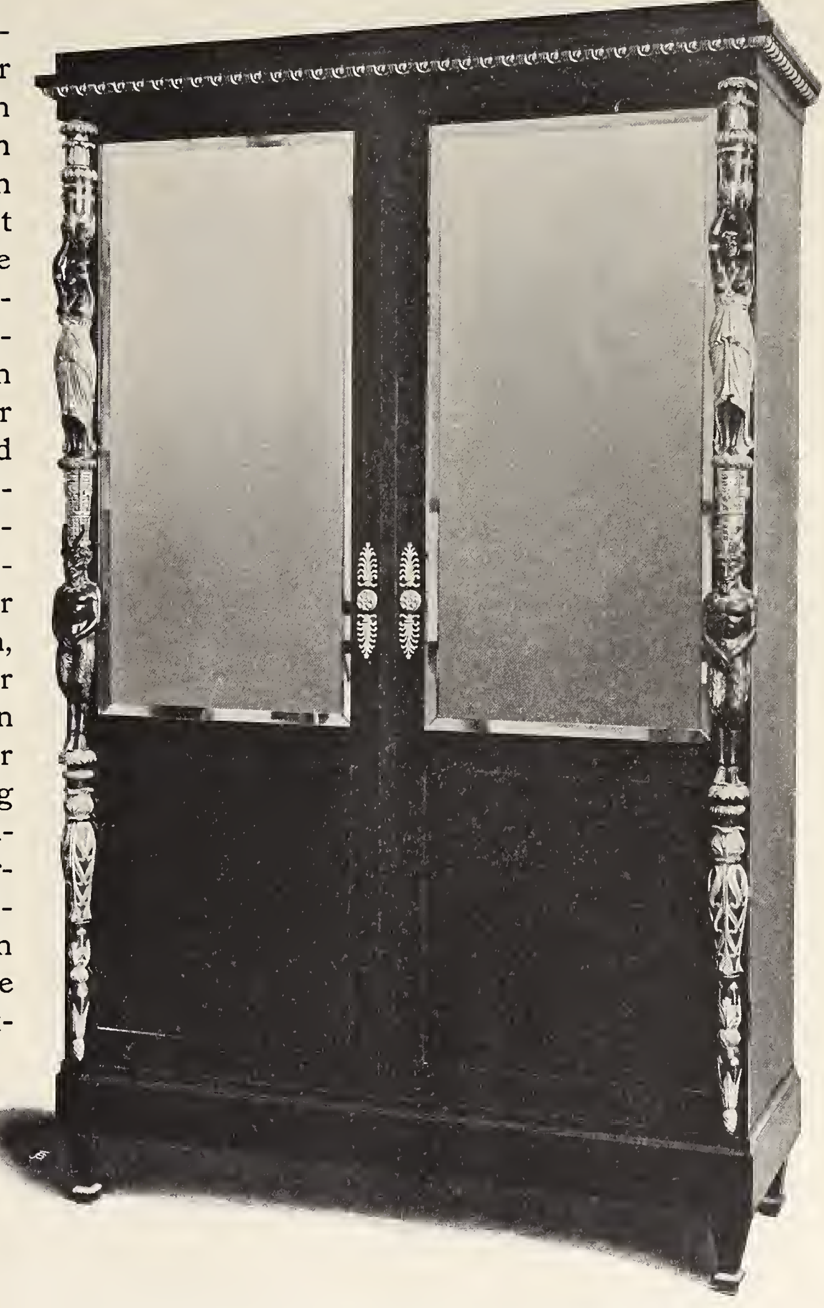


Schrank, Mahagoni, poliert, die Skulpturen in Holz (Schönbrunn)

schwimmen scheint. Dieser Schmuck ist auffallend genug und findet auch heute noch viele Bewunderung, obwohl uns die Arbeiten venezianischer und böhmischer Glashütten mit ihren prächtigen gestrickten und filigranierten Gläsern an solche Techniken gewöhnt haben. Er weicht auch von der Arbeit und den Farbenmustern der Gefäße selbst so sehr ab, daß seine besondere Hervorhebung durch Plinius hinreichend begründet erscheint. Was aber die farbigen Reflexe der Gefäße betrifft, so sind diese noch jetzt an vielen Stücken deutlich wahrnehmbar und durch die Iris, wenn sie überhaupt auftritt, nur noch verstärkt. Namentlich spielt das dunkle Lasurblau, das man in Ägypten in so wundervollen, ebenso tiefen wie reinen Schattierungen herzustellen wußte, gewöhnlich in einen purpurroten Schimmer über, während das Milchweiß in leichten Regenbogenfarben reflektiert. Nach dem Bericht des Plinius gab man der Glasmasse gerne Muscheln und andere Konchilien bei der Schmelze zu,* deren Perlmutterbelag im Verein mit Knochenasche derartige Reflexe hervorruft. Diese Mittel sind auch den Venezianern bekannt und werden von ihnen noch heute angewendet.

Es fällt auf, daß unter den Gefäßformen, zu welchen die Murra verwertet wurde, gerade jene Art ganz fehlt, die sonst in Glas besonders häufig ist, nämlich die Flasche. Man kann getrost die Hälfte von allen erhaltenen antiken Gläsern zu dieser Klasse von Gefäßen rechnen, da sie das

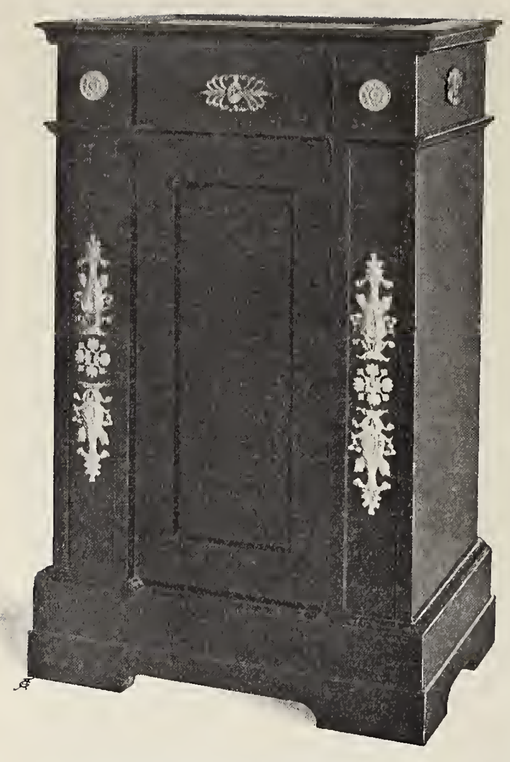
* Plinius, 36, 66.



Schrank, Mahagoni, poliert, die Skulpturen in Holz (Schönbrunn)

einfachste und natürlichste Ergebnis der Arbeit des Blasens an der Pfeife ist. Dagegen findet sich unter den antiken Murrinen nicht eine einzige Flasche, die einfache Form der Glasblase mit verengter Mündung, während sie in einfarbigem Glase, aber auch in geflecktem und mehrfarbig gebändertem unzählige Male vorkommt. Diese auffallende Tatsache ist nur dadurch zu erklären, daß die Glaskünstler nicht darauf verzichten wollten, die Vorzüge der Technik, die Herstellung von bunten Fleckenmustern mit kompliziertem Überfang, von zierlichen Streublümchen und Rosetten, die wie auf der Schale von Sackrau gleichfalls mit mehrfachen farbigen Umrissen eingesäumt sind, von allen Seiten sichtbar zu machen. Sie formten aus Murra außer Platten mit Vorliebe offene, flachrunde oder halbkugelige Schalen, die innen wie außen die gleiche durchgehende Musterung zeigen. Gerade diese Kontinuität des Musters bei den aus dem Vollen geschnittenen Stücken mag viel dazu beigetragen haben, bei Laien den Eindruck eines fossilen Stoffes, einer edlen Steinart hervorzurufen.

Nach Plinius erregten auch die fetten und intensiv gefärbten Flecken das Wohlgefallen vieler. Diese Flecken sind gerade im Millefioriglase besonders stark und lebhaft in der Farbe, weit intensiver und feuriger als bei irgend einem natürlichen, farbig gemusterten Stein. Selbst der Lapis



Nachtkästchen, Mahagoni, poliert, mit Bronzen
(Innsbruck, kaiserliche Burg)

Lazuli erreicht nicht die Tiefe und dabei den Glanz gewisser ägyptischer Nachahmungen in Glas. Dies erklärt sich daraus, daß zur Herstellung der verhältnismäßig immerhin dünnwandigen Gefäße ein ganzer Block intensiv gefärbter Paste verwendet wurde. Über die blassen und durchsichtigen Stellen der Murrinen, die Plinius als Fehler erschienen, sind andere wohl anderer Ansicht gewesen. Jedenfalls werden gerade sie heute ungemein geschätzt und nicht wie die blassen und durchsichtigen Stellen bei farbigen Steinen beurteilt, wo sie allerdings unwillkommene Eindringlinge sind. Plinius legt an die Murra denselben Maßstab wie an Edelsteine und schätzt auch bei ihr die Homogenität der Masse. In der Millefioritechnik aber wird gerade der Wechsel von opaken und durchsichtigen, lebhaft gefärbten und nur leicht angehauchten Tönen zu künstlerischen Wirkungen von eigenartigem Reiz ausgenützt, und zwar bei diesen allein. Er ist geradezu ein Charakteristikon dieser Technik. Diese Stelle des Plinius spricht besonders deutlich für die Identität der Murrinen mit den Millefiori. Man verwendete das durchsichtige, farbige, auch manchmal das farblose Glas gewöhnlich zum Überfang opaker Glasstäbe und streute es zwischen opake Flecken ein, was besonders dann schöne Effekte hervorruft, wenn das Gefäß gegen das Licht gehalten wird und sich in rythmischem Wechsel dunkle Flecken und Linien in hellfarbige und durchsichtige eingebettet zeigen.

Körnige Stellen und Warzen, die Plinius bei den Murrinen hervorhebt, durchsetzen die Masse der Millefiori in allen Formen und Farben in regelloser Gruppierung oder bestimmter Zeichnung. Sie sind auch, wie er es fordert, in den Grund eingebettet, so daß sie nirgends hervorragen. Die Gefäße und Platten wurden eben sorgfältig poliert und abgeschliffen, um alle Rauhheiten zu entfernen. Schon daraus ergibt sich, daß man sie nicht mit Reliefs verzierte, sondern allein die glatte Fläche in ihrer leuchtenden Farbenpracht wirken ließ. Die plastische Gliederung beschränkt sich auf Rippen und Kanelluren an der Außenseite. Es ist daher völlig verfehlt, wenn Thiersch die Nachahmungen der Murrinen in Glas in den berühmten kameenartig bearbeiteten Überfanggläsern im Stil der Portlandvase wiederfinden will, von welchen er zwei Bruchstücke mit weißen Reliefs auf dunklem Grunde aus dem Besitz des Fürsten Gregor Gagarin abbildet. Schon die Buntfarbigkeit, die regellosen Flecken der Murrinen hätten diese Vermutung ausschließen sollen. Auch die ägyptischen Balsamarien, welche auf einem


Tischchen, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Schloß Ambras)

zumeist dunkelfarbigen Grunde mehrfarbige glatte Bänder, Wellen- und Zickzacklinien, ferner das Korb- und Farnkrautmuster zeigen, sind von den Murrinen im eigentlichen Sinne zu scheiden, da Plinius nichts von einer regelmäßigen Musterung, auch nichts von einer derartigen Gefäßform bei Murrinen weiß, obwohl sie ihm sicher bekannt genug war. Diese ägyptischen Gefäße waren ja in Italien schon lange vor Pompejus und namentlich in Etrurien und Süditalien verbreitet. Auch Freiherr v. Minutoli hielt die Überfanggläser für den „künstlichen Murrhin". Seine darauf bezüglichen Ausführungen in dem Aufsatz „Über antike Glasmosaik" in den Nachträgen zu seinem italienischen Reisebericht sind mir zwar unbekannt geblieben, doch erklärt er in seinem Werke „Über die Anfertigung und Nutzanwendung der farbigen Gläser bei den Alten", Berlin, 1836, S. 8, also ein Jahr nach dem Erscheinen der Abhandlung von Thiersch, daß er schon früher in Fragmenten von Gefäßen aus farbigem Glase — er hatte einige antike Überfanggläser, wie die Portlandvase, die Oenochoe aus der Casa di Goethe (oder del fauno) in Pompeii und andere besprochen — den künstlichen Murrin wiedererkannt habe. Ein sechsmonatlicher Aufenthalt in Rom habe diesen Glauben nicht geschwächt, sondern vielmehr bis zur Evidenz gesteigert, indem er unter den zahlreichen Bruchstücken ähnlicher Gefäße, die ihm in die Hände fielen, sehr viele fand, die vollkommen den Vergleich mit den durch die Klassiker angeführten Stellen über den künstlichen Murrin auszuhalten vermochten.

„Ein gewisser Vorzug liegt auch im Geruche." Mit diesen Worten schließt Plinius seine Beschreibung der rätselhaften Murrinen und setzt damit allen ihren Rätseln die Krone auf. Bei dem Dufte mag wohl die liebe Einbildung ein wenig mitgespielt haben, vielleicht auch der Gleichklang des Namens mit der wohlriechenden Myrrhe. Gibt es ja doch auch heute Leute, die behaupten, daß ein Römerglas die feine Blume des Rheinweins am besten bewahre und Bayrischbier aus keinem Gefäße so gut munde, wie aus einem Steinkruge. Im Gebrauch selbst schienen die murrinischen Trinkgefäße nach dem Urteil der römischen Damen, wie Plinius in einer früher zitierten Stelle meldet, neutral zu sein, man konnte sie zu warmen sowie zu kalten Getränken gleich gut verwenden.* Immerhin mag aber der gute Glaube auf einem Körnchen Wahrheit beruhen. Es gab nämlich

* Plinius 36, 11.


Fauteuil, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Innsbruck, kaiserl. Burg)

im Altertum wirklich gewisse Gefäße, die sich durch ihren Wohlgeruch auszeichneten, so wie man zu Anfang des XV. Jahrhunderts in Oberitalien Zierkästchen mit Reliefs aus Pasta da odore, einem duftenden Muskatteige herstellte. Athenaeus berichtet von Bechern aus gebranntem Ton, die man in Koptos dadurch wohlriechend machte, daß man der Erde duftende Bestandteile zusetzte und Aristoteles kannte ähnliche wohlriechende Terrakotten aus Rhodus.* Es ist demnach durchaus nicht ausgeschlossen, daß man in Ägypten, dem Stammland luxuriöser Parfüme und Rauchmittel, auch der Glasmasse duftende Zusätze beizumischen verstand. Wahrscheinlich begnügte man sich aber doch damit, die fertigen Gefäße zu parfümieren. Über welch solide Mittel man dabei verfügte, beweist ein Fund, den Daressy in den Gräbern des Maherpra und Amenophis II. zu Theben vor wenigen Jahren machte. Hier kam unter den zahlreichen Gläsern aus der 18. Dynastie mit prachtvollem Wellen- und Zickzackschmuck in leuchtenden Farben, also aus der Zeit um 1500 vor Christus (!) ein kugelbauchiges Kännchen aus blauem, durchsichtigem Glase mit langem Henkel und engem Halse zum Vorschein, das mit einem leinenen, von Seidenbändern umwickelten Pfropf geschlossen war. Beide waren mit Parfüm getränkt und duften noch jetzt sehr stark und angenehm, obwohl der Verschluß durchaus nicht fest ist und das Öl sich längst bis auf einen dünnen, trockenen Bodensatz verflüchtet hat.** Übrigens scheint Plinius mit dem Ausdruck „aliqua commendatio“ auch anzudeuten, daß der Duft der Murrinen nicht sehr stark war.

Damit glaube ich dargetan zu haben, daß die „Murrina cocta“ von Thiersch weder unter den Überfanggläsern, noch unter den ägyptischen Balsamarien zu suchen sind, sondern daß wir die Überreste der berühmten Vasa murrina in den zahlreichen vielfarbigen Mosaikgläsern mit regellosem Flecken- und Streifenmuster, sowie unter den Millefiori im engeren Sinne erhalten haben, für welche es niemals Vorbilder aus Edel- oder Halbedelsteinen gegeben hat.

* Athenaeus, Deipn. XI, S. 464, B. f. — ** Daressy, feuilles de la vallée des rois I. Tombes de Maherpra et Amenophis II. Catalogue général du musée du Caire.

* * *



Tisch mit Vitrine, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Laxenburg)

Während man bis heute schwankte, mit welchem tatsächlichen Begriff die überlieferte Bezeichnung „Vasa murrina" zu verbinden sei, hat man sich seit Winkelmann damit beruhigt, den gleichfalls in der antiken Literatur wiederholt auftauchenden Namen „Vasa diatreta" jenen kostbaren Glasbechern zuzuweisen, welche von einem freien, nur durch dünne, gleichfalls gläserne Stifte mit dem inneren Körper verbundenen Netzwerke aus geschliffenem Glase umgeben sind. Von diesen sind außer einigen Bruchstücken nur acht vollständige Gefäße erhalten, die sämtlich der spätrömischen Epoche, dem Ende des III. und dem Anfang des IV. Jahrhunderts angehören und in einer rheinischen Werkstatt, wahrscheinlich in Köln, entstanden sind.* Genauere Prüfung der alten Nachrichten ergibt aber, daß der Name der Diatreta einen viel weiteren Kreis von Arbeiten umschließt als jene kleine isolierte Gruppe von Gläsern, die man lange für unnachahmliche Wunderwerke hielt, bis es der Glashütte von Zwiesel im bayerischen Walde gelang, das im Münchener Antiquarium verwahrte Exemplar getreu zu kopieren und diese tadellose Arbeit überdies zu dem bescheidenen Preise von etwa 600 Mark zu liefern.

Diatreta und ihre Hersteller, die Diatretarii, werden in der antiken Literatur selten erwähnt. Zum ersten Mal geschieht dies in den Versen Martials:

O quantum diatreta valent et quinque comati!
Tunc cum pauper erat, non sitiebat Aper.

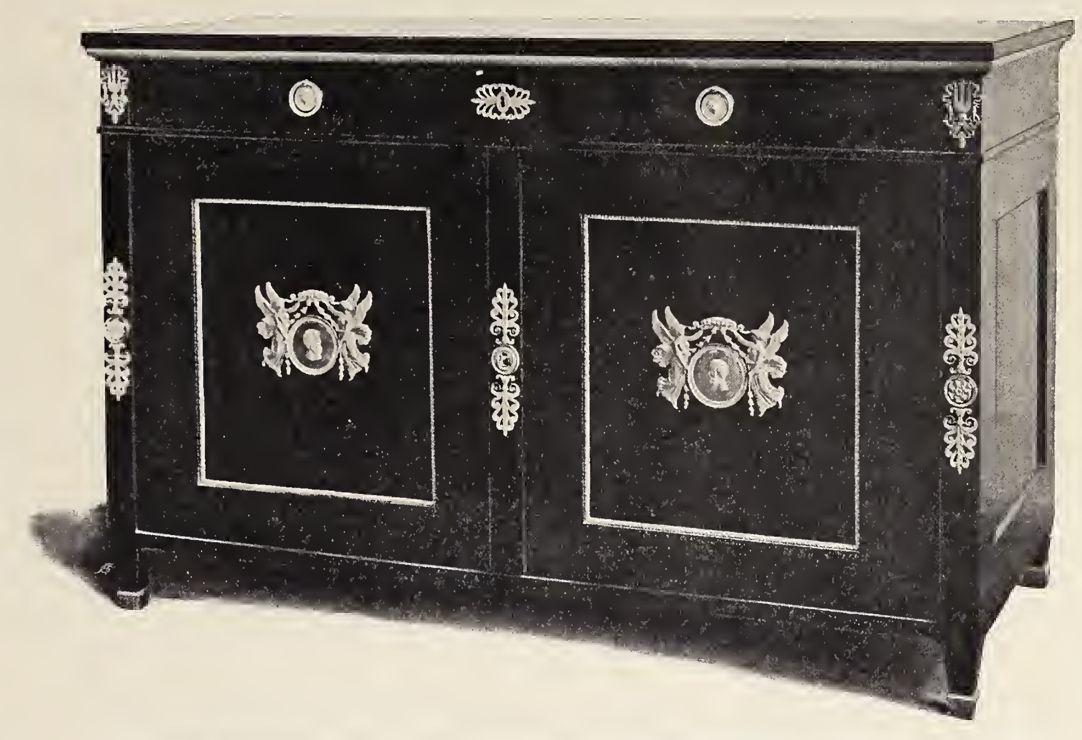
* Vergl. Kisa, „Die antiken Gläser der Frau Maria v. Rath zu Köln" 1899, S. 77 f.



Schubladekasten, Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Wien, k. k. Hofburg)

Daraus erfahren wir nur, daß die Diatreta Trinkgefäße waren, die sich nur ein wohlhabender Mann leisten konnte, aber nichts über deren Material und Herstellung. Dann lesen wir erst in Ulpians Digesten wieder: „Si calicem diatretum faciundum dedisti, si quidem imperitia fregit, damni iniuria tenebitur; si vero non imperitia fregit, sed rimas habebat vitiosas, potest esse excusatus.“ Das heißt zu deutsch: „Wenn Du einen Becher von Art eines Diatretums machen läßt und er wird dabei durch Ungeschicklichkeit zerbrochen, so ist der Arbeiter zum Schadenersatz anzuhalten; wenn er aber nicht aus Ungeschicklichkeit bricht, sondern weil er schlimme Risse hatte, so kann der Arbeiter entschuldigt (freigesprochen) werden“.

Diese Notiz bringt uns um einen Schritt weiter. Es kann sich hiebei jedenfalls nicht um Gefäße aus Metall handeln, wie manche glauben, weil diese infolge eines verborgenen Risses nicht während der Arbeit zerbrechen und innere Schäden leicht durch Aushämmern gut zu machen sind. Wohl aber können sich bei der Bearbeitung mancher Halbedelsteine, zum Beispiel des Onyx oder Achats, mit dem Schleifrade unter der unversehrten Schichte wider Erwarten Risse zeigen, welche den Künstler nötigen, die Arbeit einzustellen. Noch häufiger kommt es aber bei Überfanggläsern vor, daß die untere Schichte schadhaft ist und die Masse bei weiterer Bearbeitung zerspringt; ebenso können bei Mosaikgläsern, bei den laminierten oder gekneteten Gläsern Sempers, die aus Brocken verschiedener Farbe und Konsistenz bestehen, also bei jener Gruppe buntfarbiger Gläser, für welche wir den Namen Vasa murrina wiedergewonnen haben, unter einer scheinbar tadellosen Oberfläche Risse und kleine Höhlungen verborgen sein, welche sich bei der Bearbeitung durch das Schleifrad vergrößern und die ganze Masse sprengen können. Die Annahme, daß es sich bei den Diatreten um Glasprodukte handelt, wird durch die Zusammenstellung von Vitrearii und Diatretarii in einem Erlasse Konstantins des Großen gerechtfertigt, durch welchen die von Alexander Severus den Glashütten auferlegte und von



Trumeau-Kasten Mahagoni, poliert, mit Bronzen (Hoflager-Gebäude zu Bruck an der Leitha)

Aurelian erneuerte Steuer aufgehoben und zugleich mit der Steuerfreiheit diesen beiden Innungen der Künstlerrang verliehen wird. Diatretarii werden auch im Codex Theodos. und im Codex Justin. genannt, ohne daß aber daraus ein sicherer Schluß auf ihre Tätigkeit gezogen werden könnte. Mit Redewendungen wie „Calices audaces“ bei Martial ist nicht viel anzufangen, wahrscheinlich bestand die „Kühnheit“ dieser Pokale in der Gebrechlichkeit und verschiedenen, uns unbekannten, ungewöhnlichen Zumutungen an den Stoff. Dagegen deutet die Äußerung des Apuleius „audacis toreumata vitri“ entschieden auf Glas und dessen Bearbeitung mit dem Schleifrade nach Art der Toreuten; leider ist nicht gesagt, daß sich diese Worte auf Diatreta beziehen.

Die gewünschte Aufklärung glaube ich aber in der Stelle bei Coelius Rhod: lib. 27, cap. 27, zu finden: „Calix vero diatretus Ulpiano intelligitur tesselatus et torno concinnatus, unde diatretarii artifices id genus.“

„Tesselatus“ bezeichnet gewöhnlich etwas aus Würfeln Zusammengesetztes, etwa einen Mosaikfußboden, ein Mosaikbild, „Calix tesselatus“ demnach einen aus Würfeln oder farbigen Stiften zusammengesetzten Kelch, ein Mosaikglas. Ein solches ist aber das Vas murrinum. Die Leute, welche dieses aus der Masse mit dem Schleifrade herausarbeiteten oder bearbeiteten und ihm durch Politur und Schliff die letzte Vollendung gaben, waren die Diatretarii. Von dieser technischen Seite aus betrachtet, gehören also in erster Reihe die Murrinen zu den Vasa diatreta, und zwar neben der feineren, aus der Masse herausgeschliffenen Sorte auch die minder kostbare, aus Mosaikplättchen zusammengesetzte, weil auch auf diese der Ausdruck „tesselatus“ paßt und ihre letzte Vollendung gleichfalls durch Politur und Schliff

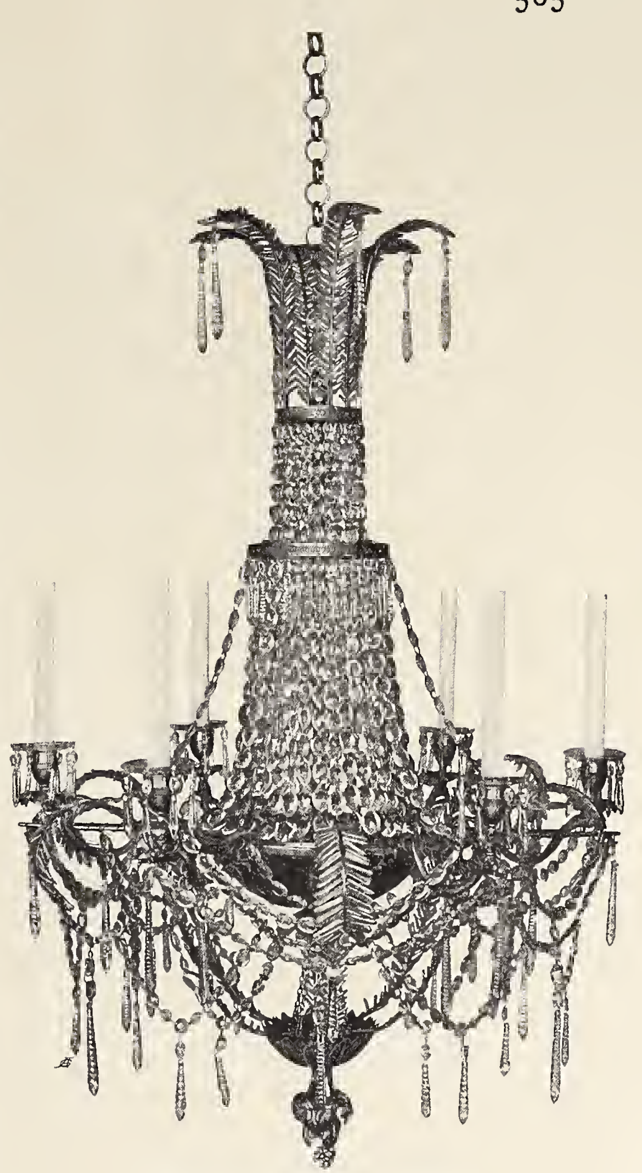


Luster, Holz geschnitzt, grün bemalt und vergoldet
(Wien, k. k. Hofburg)

erfolgte. Namentlich bei der ersten Sorte ist es leicht möglich, daß sich im Innern Risse zeigen, welche den Arbeiter hindern, das Gefäß zu vollenden. Mit dem Rade sind aber auch die berühmten Überfanggläser bearbeitet, die Portlandvase, die Vase mit traubenlesenden Amoretten und andere Prunkstücke des Museo Borbonico, die Vase mit dem Amorenopfer in den Uffizien sowie ähnliche Stücke in anderen Sammlungen. Dieselbe Technik kam bei der einfachen Nachahmung der gerippten Murrinenschalen in starkem, einfarbigem Glase, bei den Kristallgläsern mit Fassetten und figürlichen Reliefs und bei Bechern nach Art jenes von Achilles Tatius beschriebenen zur Anwendung. Dieser Schriftsteller des III. Jahrhunderts schildert in seinem Gedicht „Leukippe und Klitophontes" eine dem Bacchus geweihte Schale des Hippias von Tyrus, die ganz aus Glas war und in geschnittener Arbeit zwischen Weinreben eine Bacchusfigur zeigte. Die Trauben sahen grünlich und unreif aus, wenn der Becher leer war, schimmerten jedoch purpurrot, wenn man ihn mit Wein füllte. Nach dieser Beschreibung haben wir uns ein Gefäß aus grünlichem Glase mit einem opaken, vielleicht weißen Überfang vorzustellen, welcher bis auf die untere durchsichtige Schichte durchbrochen war und an den ausgeschnittenen Stellen die Farbe des Weins durchleuchten ließ. Im Gegensatz zu den kameenartig behandelten Überfanggläsern nach Art der Portlandvase war also hier der Intaglioschliff, das negative Relief bis zur völligen Durchbrechung der Überfangschichte zur Anwendung gekommen. Ähnliche Arbeiten hat die böhmische Glasindustrie des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in großer Zahl geliefert; sehr geschickt handhaben auch die Chinesen die Technik, indem sie einzelne Stellen des Überfangs durchbrechen und den zum Vorschein kommenden andersfarbigen Untergrund seinerseits wieder in positivem Relief bearbeiten. Sie stellen auch rosetten- und netzförmig durchbrochene Gläser her, in welche ein kleineres Glas von anderer Farbe eingefügt ist. Die Vorbilder hiezu lieferte die Metall- und Tonindustrie, den Chinesen namentlich das Porzellan. Netzförmig durchbrochene Mäntel gibt es aber schon in der altorientalischen Keramik; das Assyrische Museum in London bewahrt zwei

grün glasierte Vasen dieser Art. An solche Arbeiten, besonders aber an die durchbrochenen Metallgefäße des „Opus interrasile“ knüpfte die rheinische Glasindustrie am Ende des III. Jahrhunderts an, als sie die berühmten durchbrochenen Netzgläser schuf, auf welche Winkelmann ausschließlich den Namen „Vasa diatreta“ übertrug.

Im Grunde umfassen diese aber alles „Opus caelatum“, alle Arbeit, die Plinius meint, wenn er vom Glase spricht, das teils am Drehrade geschliffen, teils nach Art des Silbers ziseliert werde. Das ist Sache des Diatretarius im Gegensatz zu der des Vitrearius, des Glasschmelzers und Glasbläsers. So wird die Scheidung in dem Erlaß Konstantins des Großen verständlich, denn man kann doch nicht annehmen, daß die mühselig herzustellenden durchbrochenen Netzgläser in solchen Mengen auf den Markt geworfen wurden, daß sie eine eigene Innung neben jener der Glasbläser beschäftigten. Man nimmt die Bedeutung des Ausdruckes „diatretum“ zu buchstäblich, wenn man ihn ausschließlich auf durchbrochene Arbeit bezieht. Das Wort ist griechischen Ursprungs, von διατράω, was zwar zunächst durchbrechen, durchbohren, dann aber auch drechseln, drehen, ringsum bearbeiten bedeutet und daher auch auf jede Art von Glasschliff, Gravierung, Punzierung paßt. Streng genommen ist auch nur bei den sogenannten Pseudo-Diatreten der äußere Becher völlig durchbrochen, während bei den mit einem Überfang versehenen und den aus einer einzigen Kristallschichte herausgeschnittenen Netzgläsern Rad und Bohrer nur bis zur Mitte der Wandung eingegriffen haben. Für völlig durchbrochene Arbeit in Metall, Marmor und anderen Stoffen galt bei den Römern der oben genannte technische Ausdruck „Opus interrasile“. Auf Glas scheint er nicht angewendet worden zu sein; ob es überhaupt eine eigene Bezeichnung für die geschliffenen Netzgläser gab, mag dahingestellt bleiben. Vorläufig müssen wir uns damit begnügen, die für die Hauptgruppen passenden Bezeichnungen herauszufinden und dort



Glasluster (Wien, k. k. Hofburg)

Klarheit zu schaffen, wo man durch ungenaue oder unrichtige Zuweisungen Verwirrung angerichtet hat.

Diatreta im Sinne Winkelmanns, also geschliffene Netzgläser, vermutet man auch in den beiden kleinen Bechern, welche Nero angeblich mit 6000 Sesterzien (gleich 1140 Franken) bezahlte. Bei Plinius heißt es darüber: „. . sedquid refert, Neronis principatu repertu vitri arte quae modicos calices duos, quos appellabant petrotos HS $\overline{\text{VI}}$ venderet."* Der Ausdruck „petrotos" ist sinnlos und offenbar entstellt. Wieseler schlug im Banne der alten Diatretentheorie die Lesarten „pertusos" oder „perforatos" vor, Übersetzungen des Griechischen διατρητός, C. Friedrich machte daraus sogar „peritretos".** Ich glaube, daß die Entstellung nicht auf dem Irrtum eines Abschreibers, sondern dem eines Setzers beruht und daß eine einfache Umstellung der Buchstaben den Sinn wieder herstellt, nämlich pterotos anstatt petrotos. Nicht durchbrochene Netzgläser, die zu seiner Zeit noch unbekannt waren, kaufte der Kaiser, sondern zwei der auch sonst erwähnten Calices alati, der geflügelten Gläser, leichte, zierliche Becher, deren Henkel frei und luftig wie Flügel sich entfalteten. Damit fällt die Hauptstütze der Ansicht, daß durchbrochene Netzgläser schon zu Neros Zeit hergestellt wurden. Eben damit hatte man die Stelle bei Martial in Verbindung gebracht, in welcher die Diatreta zum ersten Mal genannt werden und Neros durchbrochene Becher für Diatreta erklärt. Die Diatreta Martials waren jedenfalls keine Netzgläser, sondern mit dem Schleifrade bearbeitete Stücke, sei es nun Murrinen oder, was wahrscheinlicher ist, Überfanggläser. Wir haben damit in dem Ausdruck „Vasa diatreta" einen alle Arten geschliffene Gläser zusammenfassenden Ausdruck gewonnen. Eine Unterabteilung dieser großen Gruppe bilden die Mosaikgläser, die Murrinen mit ihren Abarten, sowie jene kleine Gruppe der von Winkelmann ausschließlich mit diesem Namen belegten Glanzleistungen der rheinischen Glasindustrie in spätrömischer Zeit, die wir bis auf weiteres nun „Geschliffene Netzgläser" nennen wollen. Vielleicht findet sich auch für sie in der antiken Literatur noch einmal eine eigene Bezeichnung.

Nach Vollendung dieses Aufsatzes erhielt ich von Professor Luigi Conton in Venedig dessen Bericht über einen Fund römischen Gläser, der im Agro Adriese auf der Terra Ferma von Venedig im Winter 1904 auf 1905 gemacht worden ist.*** Er enthielt drei inschriftlich als Arbeiten des berühmten Glasmachers Ennion von Sidon bezeichnete Henkelbecher, die in einer Hohlform geblasen sind und zu jenen Gläsern gehören, welche die Veranlassung zu der Legende vom hämmerbaren Glase des Tiberius wurden. Außerdem aber zwei Paar Schalen aus buntgeflecktem Glase, welche mit einem Ausdrucke der modernen venezianischen Glastechnik als „Murrhini" bezeichnet werden. Conton bemerkt, daß sie nicht mit den Murrinen des Plinius identisch seien, die ja aus einem uns unbekannten orientalischen Edelsteine bestanden haben.

* Plinius, 36, 195. — ** Bonner Jahrbuch, Bd. 74, S. 164 f. — *** Luigi Conton, I più insigni monumenti di Ennione, recentemente scoperti nel Agro Adriese. Estratto dall' Ateneo Veneto, anno XXIX, vol. II, fasc. 1 (Luglio-Agosto 1906). Venezia, 1906.



Venezianischer Glasluster (Schloßhof)

Ich war nicht wenig überrascht daraus zu erfahren, daß auch die moderne Glasindustrie den Ausdruck Murrinen kenne und wandte mich deshalb um nähere Aufklärungen an Conton, der mir vor einigen Tagen folgendes darüber mitteilte: „Die heutigen venezianischen Glaskünstler bezeichnen als Murrinen die Gläser mit mehrfarbigen Flecken, die nicht in der eigentlichen Mosaiktechnik ausgeführt sind, sondern folgendermaßen: zuerst werden nach Belieben Stäbchen von verschiedener Form und Farbe angeordnet, diese in den Ofen gebracht, so daß daraus eine einzige Masse zusammenschmilzt, der man sofort in einem Holzmodel eine rohe Form gibt, gewöhnlich die einer Schale. Dann wird das Stück auf das sorgfältigste mit dem Rade auf der Drehbank bearbeitet. Um eine einzige Schale fertig zu machen, braucht es nicht weniger als einen Monat! Die meisten brechen, ehe sie fertig werden. Ein alter Glaskünstler sagte mir, es sei eine Seltenheit, wenn unter zwölf Stücken zwei gelängen.

Deshalb haben die Murrinen einen sehr hohen Preis. Sie fragen, weshalb die Modernen sie Murrinen nennen? Weil vor zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren hier jemand geglaubt hat, daß die antiken Murrinen auf diese Weise hergestellt worden seien. Was die Millefiori betrifft, so werden diese, obwohl sie den Murrinen sehr verwandt sind, doch nicht so bezeichnet; die modernen Glaskünstler stellten nämlich die Millefiori schon lange her, ehe sie die oben beschriebene Art kennen lernten."

Ich stehe also mit meiner Ansicht über die antiken Murrinen nicht allein. Schon vor einem Menschenalter hat sich einem venezianischen Praktiker durch die Beschreibung des Plinius die Überzeugung aufgedrängt, daß sich von den großen Mengen antiker Murrinen doch noch manche erhalten haben müssen und daß sie Gläser der obigen Art gewesen seien. In der Tat ist die überlieferte Beschreibung so genau, als man es von Plinius überhaupt erwarten kann, genauer als die jeder anderen Sorte von Gläsern. Es ist bezeichnend, daß ein Techniker hier das Richtige herausgefunden hat, während sich die Archäologen zu sehr von den Widersprüchen der literarischen Berichte verwirren ließen und den in der Hauptstelle des Plinius klar ausgesprochenen Sachverhalt verkannten.

Die Technik, die man in Venedig bei den Murrinen anwendet, ist ein Schliff aus der durch Lamination hergestellten Masse, ein Prozeß, den auch Semper beschreibt.* Daß die Antike außer den Murrinen mit Fleckenmustern auch solche mit onyxartiger Bänderung kannte, ist nach den Mitteilungen von Properz, Arrian und Lampridius nicht zweifelhaft.

Auch der Umstand, daß die moderne venezianische Industrie den Ausdruck auf die buntgefleckte Musterung beschränkt, ist kein Beweis dafür, daß die Antike nur solche kannte und die Millefiori nicht zu den Murrinen zu rechnen seien. Die Erklärung hiefür ist in Contons Mitteilung gegeben, daß man in Venedig bereits früher die Mosaikgläser mit Streublümchen hergestellt und dafür den Namen „Millefiori“ angewendet hatte.

ZUR ENTWICKLUNG DES BIEDERMEIER-STILS VON AUGUST SCHESTAG-WIEN



URCH das Entgegenkommen des hohen Obersthofmeisteramtes ist uns abermals die Gelegenheit geboten, eine Reihe von Möbeln aus dem Hofmobiliendepot in Abbildung zu bringen und so die Sammlung von Musterbeispielen aus der Empire- und Biedermeierzeit wesentlich zu bereichern. Zu den Betrachtungen über die Entstehung und Entwicklung des Stils im Beginn des XIX. Jahrhunderts wollen wir noch einige Bemerkungen anfügen. Wir haben versucht, darzulegen, wie stark das Kunstgewerbe in Deutschland schon in den letzten zwanzig Jahren des XVIII. Jahrhunderts unter englischem Einfluß steht. Den Beweis dafür geben uns nicht nur die Formen der Möbel, die Art der Innenausstattung der Wohnungen, die Trachten der Männer und der Frauen, sondern auch die zahlreichen englischen Vorbilder, die in deutschen Zeitschriften abgebildet und zur Nachahmung empfohlen

* Semper, Der Stil. II, Seite 192 f.



Raum im Hofmobiliendepot, die Möbel Mahagoni, poliert, mit Messingeinlagen

werden. Zur Bekräftigung dieser Ansicht haben wir dann einige Stellen von deutschen Schriftstellern gebracht, die sich lebhaft gegen die starke Anglomanie ihrer Landsleute wenden und gegen das Nachahmen englischer Vorbilder Stellung nehmen.

Außer diesem Einfluß des englischen Stils des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts auf das deutsche Kunstgewerbe gibt es noch eine Reihe von anderen Faktoren, die bestimmend auf die Stilbildung wirken. Vor allem müssen wir den gotischen Stil erwähnen, der in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts schon sehr starke Verbreitung fand, ein Umstand, der wohl auch teilweise, wenigstens in der früheren Zeit, also in den Jahren 1780 bis 1800 auf englischen Einfluß zurückzuführen ist.

Die außerordentliche Verehrung Shakespeares und die ungeheure Verbreitung, die dieser Dichter durch die vortrefflichen deutschen Übersetzungen fand, brachten eine große Begeisterung für englisches Wesen hervor und in England, das man sich zum Muster nahm, hatte ja der gotische Stil eigentlich niemals aufgehört, wie wir es ja an den englischen Rokokomöbeln, zum Beispiel bei Chippendale (um 1750) an den gotischen Fischblasenornamenten an den Rücklehnen der Sitzmöbel deutlich erkennen können.

Eine stilistisch sehr interessante Erscheinung aber ist es, daß die gotischen Formen in Deutschland sich nicht mit den eben herrschenden Formen des Empire- oder Biedermeierstils verbinden, sondern das eine oder andere Möbel vollständig in gotischem Stil gefertigt wird, der eben parallel mit den anderen Stilen ein vollständig selbständiges Dasein führt.

Um nur einige Beispiele anzugeben, sei die Abbildung eines „Schrankes in gotischem Geschmack“ in der Zeitschrift „Magazin für Freunde des guten Geschmacks“ erwähnt, die in Leipzig bei F. A. Leo erschien.* Dieses Möbel aus dem Jahre 1790 ist vollständig architektonisch konstruiert, die Schranktüren als Fenster mit Vierpaßmotiven und Fischblasenornamenten gebildet, das oben mit einer Kreuzblume verziert ist.

Ganz ähnlich wie dieser Schrank ist ein Ofen aus derselben Zeit, der nur rein gotische Formen aufweist, während auf demselben Blatte noch zwei andere Öfen abgebildet sind, von denen der eine mit Malerei in Rot auf schwarzem Grunde in der Art der antiken Vasenmalerei, der andere ebenfalls in der Art der Antike mit Säulen und plastischen Motiven geschmückt ist. Genau dasselbe finden wir viele Jahre später in einer anderen Zeitschrift, dem „Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode“ aus dem Jahre 1816,** in dem auf einem Blatte vier Öfen aus der Scheibenberger Tonöfenfabrik im Erzgebirge als Muster vorgeführt werden, von denen die ersten drei in der Form antiker Stelen gehalten sind, der vierte aber in rein gotischem Stil, mit Wimperg, Krabben und Fialen gebildet ist.

Besonders beliebt war schon am Ende des XVIII. Jahrhunderts die Verwendung des gotischen Stils bei der Anlage von Lusthäusern, Einsiedeleien und Kapellen in den weiten Parkanlagen, die ja zu dieser Zeit zum großen Teil im englischen Stil, das heißt als Nachahmung eines Stücks der Natur, angelegt waren.

Es soll hier auf einige Entwürfe hingewiesen werden, die ebenfalls im „Magazin für Freunde des guten Geschmacks“ in der Abteilung: „Ideen für Gartenfreunde“ im Jahre 1797 abgebildet sind, unter denen besonders stimmungsvoll die Anlage eines gotischen Gartenhauses an einem Weiher in der Art einer Kapelle und ein Brückenturm mit gotischen Zinnen und einer gotischen Vorhalle und Brücke erscheint.

Aus demselben romantischen Geiste heraus, dem der gotische Stil eben viel mehr zusagte als der kühle Empirestil, ist ja auch die Franzensburg in Laxenburg bei Wien entstanden.

Es wäre nicht schwer, noch eine lange Reihe von Beispielen aus dieser Zeit anzuführen, aus denen wir ersehen könnten, daß in Deutschland der gotische Stil um die Wende des XVIII. Jahrhunderts in reinen Formen und selbständig auftritt, im Gegensatz zu England, in dem der gotische Stil zu allen Zeiten sich mit den eben herrschenden Stilarten verbunden hat.

* Mit dem Untertitel: Ideen zu Ameublement, Band V, Heft 3, Tafel XXVIII.

** Seite 849.



Raum im Hofmobiliendepot, die Möbel Mahagoni, poliert, mit Bronzen, die Skulpturen in Holz

Aber noch andere Formen gibt es, die zugleich mit denen des klassischen Empires auftreten und besonders in der Gartenkunst häufige Verwendung finden, es sind das die zahlreichen chinesischen Motive, die in der Empirezeit allenthalben vorkommen. Vor allem ist es der chinesische Mäander oder nur einzelne Teile desselben, der an Möbeln zur Dekoration in Flachrelief eingeschnitzt oder aus Stäben zusammengesetzt ist, ein Motiv, das wir ja sehr häufig an den Möbeln des englischen Rokokos (Chippendale) und denen des englischen Louis XVI (Sheraton u. a.) angetroffen haben und das eben mit der Übernahme dieser englischen Formen in Deutschland bei uns Eingang gefunden hat.

In demselben Hefte, in dem die oben besprochenen gotischen Gartenhäuschen abgebildet sind, finden wir auch nebst einer als Muster vorgeführten gotischen Brücke, mit Spitzbogenmotiven an dem Geländer, eine Reihe von Entwürfen für Brückengeländer, die uns ganz deutlich die Provenienz aus dem chinesischen Mäander zeigen.*

Auch die Imitation chinesischer Gartenhäuschen, die ja mit der chinesischen Anlage der Gärten zusammenhängt, ist um die Wende des

* Magazin für Freunde des guten Geschmacks. III. Bd. 6, Tafel 20 (1797).

XVIII. Jahrhunderts außerordentlich beliebt. Wir finden in den „Ideen für Gartenfreunde" aus dem Jahre 1799 ein vollständig chinesisches Lusthäuschen mit gekrümmtem, aufwärts gebogenem Dache, an dessen Wänden Malereien in der Art des Wedgwood-Porzellans, das ja in Deutschland so allgemeinen Gefallen fand und in den Porzellanfabriken seit den Achtzigerjahren des XVIII. Jahrhunderts so häufig nachgeahmt wurde. Auch eine chinesische Volière ist in diesem Hefte wiedergegeben, die in Dresden im Jahre 1795 entworfen wurde und die als Ornament chinesische, aus Stäbchen zusammengesetzte Mäandermotive zeigt.

Der Einfluß der chinesischen Gartenkunst war ja bekanntlich so groß, daß seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts unsere Gärten fast ausschließlich in chinesischer Art, mit unsymmetrischen beliebig gewundenen Weganlagen und unregelmäßiger Verteilung der Bäume und des Strauchwerks angelegt wurden. Erst in allerneuester Zeit geht man daran, dem eigenen künstlerischem Empfinden in der Gestaltung der durch Bäume, Strauchwerk oder architektonische Motive gebildeten Gartenanlage Rechnung zu tragen.

Sehr interessant ist eine im Jahre 1816 beginnende Bestrebung, die Mode in Deutschland zu reformieren und eine nationaldeutsche Tracht zu schaffen. Darüber lesen wir in den Modezeitschriften dieser Zeit und erklären uns dann wohl auch, woher es kommt, daß sich die vornehmen Leute dieser Zeit so häufig in altdeutschen Kostümen, besonders auf Miniaturen, malen lassen und woher die so ganz eigentümlichen Theaterkostüme der damaligen Zeit von den Zwanziger- bis in die Vierzigerjahre des XIX. Jahrhunderts kommen, die eigentlich in vieler Beziehung sich bis in die heutigen Tage erhalten haben und die historischen Kostüme auf kleinen Bühnen geben uns nur noch zu häufig eine gute Vorstellung von der Auffassung einer nationalen deutschen Tracht — die man „altteutsch" nannte.

In einem Modebericht aus Frankfurt vom 12. Oktober 1816 lesen wir folgende Stelle: „Haben die Deutschen auf dem Felde der Ehre einen langen hartnäckigen Kampf gekämpft zur Wiedererlangung ihrer Freiheit, so hat es die Mode nicht minder schwer gehabt, um mit dem Sinne der Teutschen Nationalität auf eine eigene, von anderen fremden Ländern unterschiedene Teutsche Tracht, übereinstimmend für unser liebes Teutsches Reich, festzusetzen."

Und im folgenden: „So ist man, unterstützt von einigen Teutschen Höfen, dahingelangt, dem Charakter Alt-Teutscher Tracht treu zu bleiben und jedes berühmte Mode-Bureau der letzten Frankfurter Messe war in dem allgemeinen Geschmack seiner Moden der echten Teutschheit treu."*

So sehen wir, daß im Empire- und Biedermeierstil in Deutschland neben dem starken Einfluß Englands der gotische Stil allenthalben, ohne sich dem herrschenden Stil zu assimilieren, eine ganz selbständige Stellung einnimmt, daß die chinesischen Motive, die ja dann am Ende der Dreißigerjahre bei

* Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode 1816, Seite 697.



Notentitel von Ludwig Richter

der Wiederaufnahme der Rokokoformen wieder zur Herrschaft gelangen, seit der eigentlichen Rokokozeit nicht verloren gegangen waren und daß nebenher eine starke Strömung sich geltend macht, die aus dem wiedererwachten Nationalbewußtsein heraus eine national deutsche Kultur schaffen will.

Zu den hier abgebildeten Möbelstücken mögen nur wenige Bemerkungen hinzugefügt werden: Es sind vorzüglich Möbel, die aus Mahagoni sehr präzise gearbeitet und mit Bronzebeschlägen verziert sind.

Nur ein Schubladekasten und ein doppeltüriger Schrank zeigen Appliken und figürlichen Schmuck aus vergoldetem Holze, eine Technik, in der auch der Empireluster mit drei die Lichter haltenden Adlern ausgeführt ist und die ja in Wien besonders durch Danhauser, den Vater des berühmten Malers, über den wir bereits das letzte Mal gesprochen haben,* gepflegt wurde.

Der Kasten auf Seite 556 verrät englischen Einfluß in der Verzierung durch schmale kreisrunde Stäbe, der Glaskasten auf Seite 561 ist stilistisch interessant durch die Art der Konstruktion der Füße, die aus asymmetrischen Voluten bestehen, eine Form, die sich im Empirestil allgemein vorfindet, wie zum Beispiel an einem Bette aus dem Jahre 1817 und an vielen anderen Stücken.

Sehr schön ist auch der Glasluster auf Seite 565 mit reichen Ketten, Tropfen und Palmenblättern und es dürfte vielleicht von Interesse sein, zu erfahren, daß die Witwe Desarmand-Charpentier in Paris, die ein Geschäft im Palais Royal hatte, die erste war, die Kristalle mit vergoldeter Bronze verzierte. Die Kristalle bezog sie von der Manufaktur des Herrn Dartigues, der die rohen Stücke nach den Modellen der Madame Desarmand-Charpentier lieferte.

Diese Technik fand dann ungeheure Verbreitung und große Beliebtheit und brachte die reizendsten Dinge hervor, von denen einige im „Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode“ (1820) abgebildet sind. Wir sehen da eine ganze Einrichtung aus mit Bronze verziertem Kristallglase, Toiletten, Tische, ja sogar Sessel in antikisierender Form mit Sitz, Lehne und Füßen aus kunstvoll geschliffenem Glase, mit Bronze montiert.

* Kunst und Kunsthandwerk, VII, Seite 422.

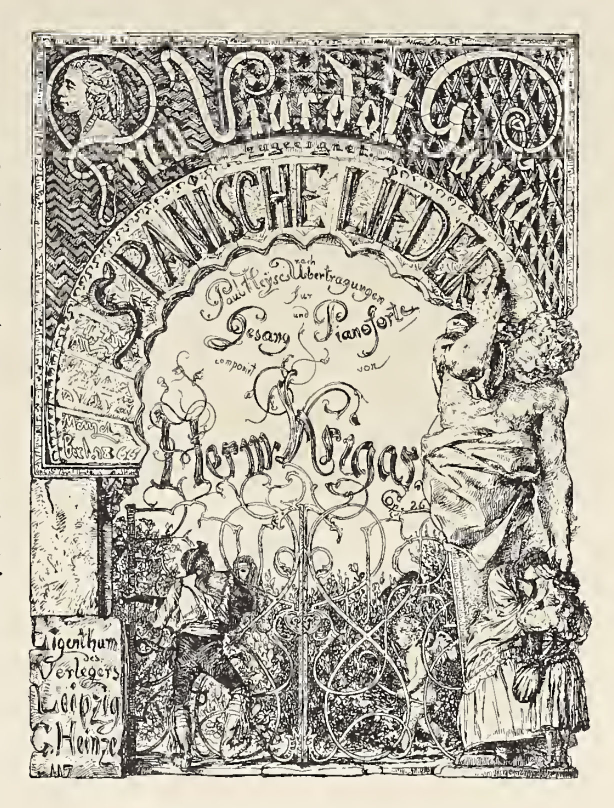
KÜNSTLERISCHE NOTENTITEL VON JEAN LOUBIER-BERLIN



ER Beobachter, der mit kunstkritischem Auge die Schaufensterauslagen der Musikalienhändler mit denen der Buchhändler vergleicht, wird glaube ich, sehr bald erkennen, daß die Musikalienverleger mit ihren Kollegen vom Buchverlag in der künstlerischen äußeren Ausstattung ihrer Verlagswerke nicht gleichen Schritt gehalten haben, sondern erheblich gegen sie zurückgeblieben sind. Für die künstlerische Gestaltung des Buchumschlags und des Verlegereinbands ist innerhalb der letzten zehn Jahre in den deutschen Landen eine ganze Schaar von Künstlern tätig gewesen. Zu den Entwürfen von Künstlerhand gesellen sich die mit künstlerischem Geschmack rein typographisch ausgeführten Buchumschläge. Auch die Anfertigung der Papiere für die Buchumschläge ist auf Anregung der Künstler sowohl in der Struktur wie in der Farbe neu belebt worden. Wir freuen uns des weiteren neuer interessanter, von Künstlern entworfener Buntpapiere, womit dieser oder jener deutsche Verleger seine Broschüren hat überziehen lassen, und ebenso der neuen, durch Farbe und Bindungsmuster bemerkenswerten Leinenstoffe für die Verlegereinbände.

Wie siehts nun dagegen bei unseren Musikalien aus? Ein kleines Häuflein künstlerischer Notentitel bringen wir wohl zusammen, die große Mehrheit aber ist noch immer geschmacklos und banal. Schon die Schrift auf den Notentiteln (besondere Umschläge bekommen die Notenhefte nur selten) ist mit wenigen Ausnahmen herzlich schlecht vom Lithographen geschrieben. Das Titelblatt zeigt noch heute fast durchgehends ein Gemisch aus den verschiedensten Schriftarten, und von einer künstlerischen Anordnung der Schriftzeilen zu einer geschlossenen Gesamtwirkung ist nichts zu verspüren. Während wir beim Buchtitel und -Umschlag in der Verwendung künstlerischer Schriften, in der Einheitlichkeit der Schrift und in der dekorativen Anordnung der Zeilen in dem letzten Jahrzehnt erfreulich vorwärts gekommen sind, steht die Schrift auf den Notentiteln noch auf dem Standpunkt des Ungeschmacks, den unser Buchdruck im großen Ganzen überwunden hat.

Und wie stehts mit dem bildlichen Schmuck des Notentitels? Wir sehen immer wieder abgedroschene Musikembleme, konventionell gezeichnete allegorische Gestalten mit Leier und Flöte und in großer Zahl Porträts von Sängern, Sängerinnen, Klaviervirtuosen, zu deren festem Repertoire die Musikstücke gehören, oft nach Photographien schlecht und recht auf den Stein übertragen. Wir sehen allerhand Bilder in Schwarz- und Buntdruck, die freilich den beabsichtigten Zweck, uns in die Augen zu fallen erfüllen,

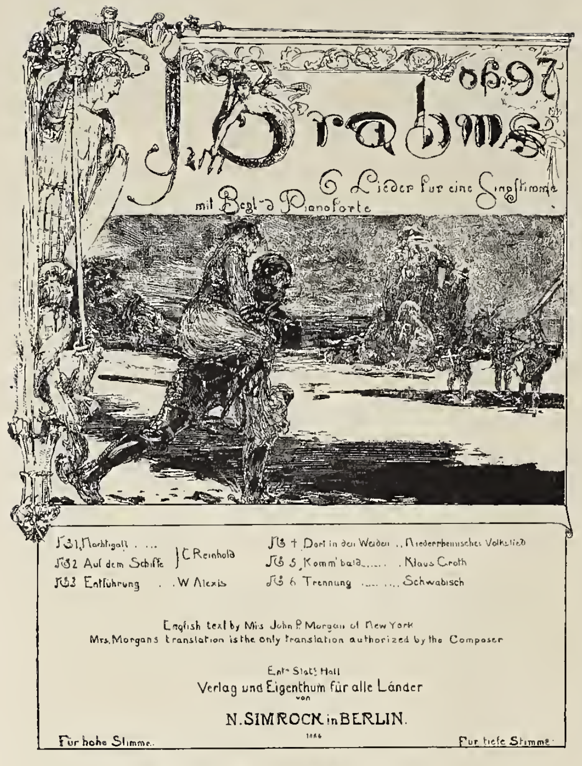


Notentitel von Adolf von Menzel

die aber anzuschauen durchaus kein künstlerischer Genuß ist. Auch die bekannten Umschläge unserer populären großen Editionen auf grünem, rosenrotem und gelbem Papier mit gar bescheidenen Ornamentbordüren kann man nicht gerade künstlerisch bemerkenswert nennen. Mit den Einbänden der Partituren, Klavierauszüge, Sonatenbände und Liederalbums ist es insofern besser bestellt, als sich neuerdings die Tendenz geltend macht, den Titelaufdruck auf den Vorderdeckeln (warum in aller Welt wird der Titel nicht auch wie bei den Büchern auf den Rücken gedruckt?) einfacher und dadurch geschmackvoller zu gestalten und allzu vieles Ornament in Goldpressung wegzulassen. Freilich ist auch hier mit den beliebten Umrahmungen aus stark bewegten Jugendstillinien, die sich die Musterzeichner als modernen Stil zurecht gemacht haben, künstlerisch noch nichts gewonnen.

Unsere gute deutsche Musik verdient es wirklich, ein besseres, künstlerisch ebenbürtigeres Gewand zu bekommen; das ist meines Erachtens für den deutschen Musikverlag eine Ehrensache. Eine Reform ist hier an der Zeit, und zwar eine durchgreifende Reform, die sich nicht nur auf das Äußere unserer Musikalien, sondern auch auf das Innere, auf die Noten erstrecken muß. Die heutige Notenschrift ist wohl klar, leserlich, übersichtlich und technisch vortrefflich ausgeführt, aber ob der Technik ist, genau ebenso wie es bei unserer Druckschrift der Fall war, die künstlerische Form vernachlässigt worden.

Die Notenschrift der älteren Zeit steht künstlerisch sehr viel höher als die technisch so sehr verfeinerte Notenschrift unserer Zeit. Man sehe sich zum Vergleich einmal die Missalbücher des XV. Jahrhunderts an, oder die Choralbücher des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder die Notenhefte des XVIII. Jahrhunderts. Wie könnte ein Künstler aus dem Studium der alten Notenschriften heraus unseren in seiner Korrektheit so nüchternen heutigen Notenstich künstlerisch reformieren und neu beleben! Aber ein Künstler müßte es eben sein! Hoffentlich kommen wir bald dazu, denn daß wir dazu kommen werden, ist bei dem gegenwärtigen erfreulichen Bestreben, alles künstlerisch zu durchdringen, nicht zu bezweifeln. Besonderen Dank würde sich der Musikverleger verdienen, der als erster einem Künstler den Auftrag zu einer neuen künstlerischen Notenschrift gäbe. Das erste gute Beispiel



Notentitel von Max Klinger

würde die anderen Verleger und Notenstecher zur Nacheiferung wecken. In England hat man schon mehrere anerkennenswerte Versuche zur künstlerischen Reform der Notenschrift, ebenso in Holland und in Dänemark. Wir haben bisher nur einen einzigen ersten Versuch dazu von Otto Hupp in dem neuen evangelischen Gesangbuch für Elsaß-Lothringen. Denn auch in Klingers herrlicher Brahms-Phantasie, die im Jahre 1895 herausgegeben wurde, sind die Notenblätter, die der Künstler mit seinen tiefempfundenen Kopf- und Randleisten in Radierung und Steinzeichnung schmückte, wenn auch in technisch vollendetem Stich, doch noch in der hergebrachten exakt-nüchternen Notenschrift ausgeführt. Die Titel also und Umschläge sind bisher das einzige, wovon die deutschen Musikalienverleger wenigstens eine kleine Zahl in der grossen Menge von Künstlerhand haben ausführen lassen, und wir wollen ihnen dafür dankbar sein. Freilich sind manche aus diesem kleinen Häuflein künstlerisch ausgeführter deutscher Notentitel nicht von den Verlegern bei den betreffenden Künstlern in Auftrag gegeben worden, sondern sie verdanken ihre Entstehung einem freundschaftlichen Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem bildenden Künstler. Aber gehen wir den Quellen der Entstehung nicht im einzelnen nach, sondern freuen wir uns, daß die Ausführung dieser Blätter so oder so ermöglicht war.

Ein paar Notentitel haben schon unsere älteren Illustratoren gezeichnet. Einen echten Ludwig Richter in seiner ganzen deutschen Gemütlichkeit und kleinbürgerlichen Behaglichkeit haben wir in dem Titelbild zu der Sammlung „Hausmusik" von W. H. Riehl, die im Jahre 1855 bei Cotta in Stuttgart erschien. Richter gibt im Holzschnitt eine Illustration der Hausmusik: die musizierende Familie ist bei Kerzenlicht um das kleine alte Spinett versammelt. Auf dem Giebel des Hauses sitzt eine allerliebste Gruppe musizierender Engel im trauten Verein mit den Haustieren. Seitliche Rankenleisten schließen die beiden Szenen zu einer Umrahmung der Titelinschrift zusammen. Eine andere Titelzeichnung von Ludwig Richter, von C. Hahn lithographiert, ist von den Verlegern Breitkopf & Härtel zweimal benutzt worden, zuerst für Robert Schumanns Lieder für die Jugend und hernach für Kinderlieder von Reinecke. Die Zeichnung paßt auch für beide Werke; eine fröhliche Kinderschaar musiziert und jubiliert im Hag, ein heiterer,

kleiner Faun gesellt sich zu ihnen. Rechts und links steigen Ranken mit Früchten auf, die sich oben zusammenfügen.

Auch Altmeister Menzel hat uns einen Notentitel beschert, ein feines, geistreich erfundenes Blatt, das er, wie die Inschrift darauf besagt, im Jahre 1866 selbst mit der Feder lithographiert hat. Es ist der Titel zu den Spanischen Liedern, nach Paul Heyses Übertragungen komponiert von Herm. Krigar (Verlag von G. Heinze in Leipzig). Den Titel und die Widmung an Frau Viardot-Garcia trägt ein schweres, steinernes Portal im spanisch-maurischen Stil, dessen rechte Seite ein Atlas stützt. In den Portalbau ist ein leichtes, graziös bewegtes, eisernes Rokokogitter eingefügt. Die Ranken des Gitters wachsen nach oben in den Namenszug des Komponisten aus; so ist der Titel mit genialer Hand in den Aufbau des Ganzen hineinbezogen. Ein junger Spanier steht mit der Guitarre vor dem Gitter und besingt seine Dulcinea im Garten. Durch das Gebüsch schleicht sich ein Amor mit Pfeil und Bogen heimlich an das Liebespaar heran. Auf der anderen Seite des Portals steht die verlassene Geliebte, das kummerschwere Haupt gesenkt in die mitleidvoll herablangende kühle Marmorhand des Atlanten; ein kleines Mädchen sucht sie zu trösten.



Notentitel von Max Klinger

Weitere Notentitel von Künstlerhand treffen wir erst nach vollen 20 Jahren an. Max Klinger hat im Jahre 1886 für drei Liederhefte von Brahms, dem Komponisten, den er besonders hoch schätzt, die Titel und Umschläge mit der Feder auf den Stein gezeichnet. Das erste Heft „Vier Lieder“, Opus 96, ist mit zwei Zeichnungen geschmückt; der äußere Umschlag zeigt einen Jüngling, der am Ufer eines Waldsees im Schatten eines Baumes von der Geliebten träumt. Das eigentliche Titelblatt ist eine Meerkomposition. Im Meere tummeln sich Delphine, der eine trägt eine menschliche Gestalt auf seinem Rücken. Die Mitte der Zeichnung nimmt eine Schrifttafel mit dem Titel ein. Auf der mit Delphinköpfen ornamentierten Oberkante der Tafel sitzt ein Adler. Die dunkle Oberfläche des Meeres bildet einen wundervollen Kontrast zu dem hellen, mit weißen Wolken belebten Himmel.

Der Umschlag zu den sechs Liedern, Opus 97, spielt auf den Inhalt eines der Lieder an: Entführung. Ein Ritter entführt eine Frau durch Wasser, Schnee und Eis, seine Gefährten erwarten sie mit dem Schiffe. Es ist ein



Notentitel von Hermann Hirzel

Blatt voll dramatischer Bewegung. Auch die Titelschrift ist stark bewegt. Den linken Abschluß der Komposition bildet ein St. Georg mit dem Drachen. Der Innentitel desselben Heftes ist in zarter Federzeichnungsmanier ausgeführt; wir sehen im Hain ein Mädchen neben einem Faun an der Quelle ruhen. Das dritte Heft enthält Ausgewählte Lieder von Brahms. Klingers Randzeichnung zu diesem Titel zeigt am seitlichen Rande einen Jüngling mit der Flöte, am oberen Rande seine Geliebte. Diese drei Notenhefte sind bei N. Simrock in Berlin herausgegeben.* Außerdem hat Klinger später für seine bereits erwähnte große Brahms-Phantasie den in seiner Einfachheit so großartigen Einbandtitel gezeichnet in monumentaler Antiqua-Steinschrift, nur mit einer graziösen Aktfigur als Vignette geschmückt.

Von Franz Stuck kenne ich zwei Notentitel, den humoristischen, dekorativ unbedeutenden Titel zum Immergrün-Marsch von Stieger und den Umschlag zum Unitas-Marsch von Rupprecht, der, Lenbach gewidmet, ein ganz meisterhaft gezeichnetes Porträt Lenbachs in Kreidezeichnung reproduziert. Peter Halm hat für die Breitkopf & Härtelsche Folge „Musik am preußischen Hofe“ eine Umrahmung in Rokokoformen mit der Ansicht von Schloß Sanssouci, wie immer gut, gezeichnet.

In einem ganz anderen Charakter, vollkommen im Plakatstil, hat der Dresdener Künstler Hans Unger, der zuerst durch seine Plakate bekannt wurde, 1896 seine beiden Notenumschläge zu Kompositionen von Ernst Rost für den Verlag von A. W. Rost in Dresden eigenhändig lithographiert.

Der eine, für den Militärmarsch „La Gloire“ nur in Schwarz ausgeführt, stellt einen Mädchenakt mit hoch emporgestrecktem Lorbeerkranz dar, der andere in Schwarz und leuchtendem Rot eine Mephisto-Figur für die gleichnamige Polka française. Beide Blätter sind gut gezeichnet und von starker, wie gesagt, plakatmäßiger Wirkung. Hier hat zu einer Zeit, als das noch ganz vereinzelt der Fall war, der Künstler auch die Schrift auf den Notentiteln gezeichnet.

* Einzelabzüge der vier Klingerschen Titel auf japanischem Papier sind zum Preise von à 10 Mark durch die Verlagshandlung N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin, zu beziehen.

Von anderen jüngeren Dresdener Künstlern haben Richard Müller, Karl Schmidt und Hermann Behrens Notentitel entworfen. Die Titel von Richard Müller sind wohl, wie es sich bei ihm erwarten läßt, korrekt gezeichnet, aber für ihren Zweck nicht dekorativ genug gehalten, die Zeichnung und die Schrift geben keine geschlossene Wirkung. Die Lieder von A. Mark hat er für den Verlag von Edgar Kramer-Bangert in Kassel mit einem guten Frauenakt am Meere geschmückt. Für denselben Verlag hat er die Titelzeichnung zu dem Hochzeitsreigen-Walzer von H. Hiege ausgeführt. Dekorativer gehalten ist seine neuere Zeichnung für den Titel von Max Regers Sieben Sonaten für Violine (Verlag Lauterbach & Kuhn, Leipzig). Zwei nackte kauernde Männer halten eine große Schrifttafel empor, in die der Titel eingezeichnet ist.



Notentitel von Hermann Hirzel (Mit Genehmigung der Verlagsfirma)

Karl Schmidt hat mit der Darstellung einer Frau am Meere einen ansprechenden Titel zu einer Fantasie für Violine von Johannes Kotzschke (A. W. Rost, Dresden) gegeben. Für den Verlag von Ed. Praeger & Meier in Bremen hat Hermann Behrens-Dresden mehrere Titelzeichnungen entworfen; als den gelungensten erwähne ich den Titel zu dem „Sänger im Haidegrab" von Theodor Gerlach.

Die Münchener Künstler haben sich mehrfach auf diesem Sondergebiete dekorativer Zeichnung betätigt. Der erste war Karl Strathmann, der 1897 den Umschlag zu Pöbings Komposition „Totentanz" (Verlag A. Schmid) selbst lithographierte. Das Blatt ist farbig interessant, es ist in Grün, Rot, Gold komponiert, aber es ist im ganzen unruhig und unklar im Entwurf. Es sind darauf zwei Zeichnungen in einander verwoben und die Schrift ist ganz undekorativ in zwei verschiedenen Richtungen hineingeschrieben. Einen ganz reizenden Mädchenakt im Walde hat Karl Marr-München als Titel zu Vier Liedern von Adolf Nori auf den Stein gezeichnet (Alfred Schmid Nachfolger, München). Die Schrift hat er um das Rund der Zeichnung noch nicht recht dekorativ zu verteilen gewußt. Reznicek, durch seine flotten Zeichnungen von Gesellschaftsszenen im Simplizissimus bekannt, hat ein stark farbiges,



Notentitel von Walter Tiemann

plakatartiges Titelblatt zu einem Walzer „Am Isarstrand“ von Oberstoetter gezeichnet, bei dem leider die Titelschrift brutal mitten durch die Zeichnung geschrieben ist (A. Seiling, München).

Von Paul Hey, dem liebenswürdigen, leicht etwas sentimentalen Münchener Künstler, sind zwei Titel mit Biedermeierfiguren für Duette von Julius Hey (Breitkopf & Härtel) zu erwähnen. Wilhelm Voigt hat für Kompositionen von Friedrich Schaffner mehrere Titelblätter gezeichnet, zuerst 1897 für eine Ballade eine in der Anordnung etwas unruhige Zeichnung (Verlag Alfred Schmid Nachf.) und später drei Titel für den Verlag von Praeger & Meier in Bremen, darunter aber kein Blatt von besonderem, dekorativem Wert. Wilhelm Volz hatte schon in den neunziger Jahren ein großes Notenwerk illustriert: Mopsus, eine Faunskomödia mit Musik und Zeichnungen von Wilhelm Volz, erschienen in Konstanz bei J. A. Pecht. In diesem Werke, einem starken Bande, ist nicht nur der Titel, sondern auch der ganze Notentext mit zwei- und dreifarbigen Lithographien des Künstler-Komponisten, Vignetten, Kopfstücken und Schlußleisten geschmückt. Die Noten, gedruckt in der großen Notendruckerei von C. G. Röder in Leipzig, sind freilich noch ganz in der schablonenhaften Notenschrift ausgeführt. Einen einzelnen Notentitel hat Volz dann später für Breitkopf & Härtel gezeichnet zu einer Ausgabe von Neuen Liedern und Duetten von Peter Cornelius: die Muse der Musik lehnt sich an einen Stein, in den die Schrift eingezeichnet ist.

Von Berliner Künstlern habe ich zuerst des Malers und Bildhauers Kurt Stoeving zu gedenken. Von ihm ist mir nur ein einziger Notenumschlag bekannt, aber ein recht guter. An einen Lorbeerbaum lehnen sich zwei Frauengestalten in langwallenden Gewändern. Er hat das vornehm-ernste Blatt, zu dem er auch die Schrift in strenger Inschrift-Antiqua gezeichnet hat, den Kompositionen für Violine und Pianoforte von Paul Stoeving gewidmet (C. F. W. Siegel, Leipzig, 1895).

Ich komme nun zu einem Künstler, der ein ganzes Opus von Notentiteln geschaffen hat, dem durch seine Radierungen von märkischen Landschaften, durch Exlibris, Buchumschläge und eine Reihe künstlerischer Geschäftskarten bekannt gewordenen Berliner Hermann Hirzel. Er hat aus Freundschaft für den Komponisten eine große Zahl von Liederheften von Hans Hermann, die meist in Heinrichshofens Verlag in Magdeburg, zum Teil auch bei Schuster & Loeffler in Berlin und bei anderen Verlegern publi-



Notentitel von Karl Marr

ziert sind, mit seinen Titelzeichnungen geziert. Er gehörte in den neunziger Jahren zu den Künstlern, die in der angewandten graphischen Kunst auf neuen Wegen wandelten, und hat sowohl durch seine Landschaften als auch durch sein Pflanzenornament Aufsehen erregt. Aber ich muß gestehen, daß ich mich für seine Art, die Pflanzen zu stilisieren, nie erwärmt habe. An seinen ersten Notentiteln aus dem Jahre 1896, besonders an den Titeln zu Opus 2, 3 und 10 von Hans Hermann, haben wir eklatante Beispiele, wie er der Pflanze in ihrer Form und ganz besonders in der Bewegung, ihrem Wuchs Gewalt angetan hat und wie wenig er verstanden hat, mit seinem Pflanzenornament den gegebenen Raum zu füllen. Die Titel zu Opus 2 und 10 hat er mit blauen und roten Disteln ornamentiert; aber so wächst die Distel wahrhaftig nicht. Das Titelblatt zu Opus 3 hat er mit roten Nelken gefüllt, die sich aus einem blauen Kelchglas herausranken. Aber so bewegt sich die Nelke nun und nimmer. In wie häßlichen und unnatürlichen Schlangenwindungen überziehen die Wicken das Titelblatt des Zigeunerliedes von Wilhelm Heinemann (Edgar Kramer-Bangert, Kassel 1899). Das waren schlimme Auswüchse des modernen Stils, wie sie unbegabte Musterzeichner als „modernes" Ornament leider viel nachgemacht haben. Man vergleiche einmal, wie anders, wie genial zu derselben Zeit Otto Eckmann das Pflanzenornament aus dem eindringenden Studium der Natur heraus neu gestaltet hat, wie er dem Wuchs der Pflanze nachgehend den Raum gefüllt hat. Ganz anders sind aber die Blätter Hirzels, wenn er Landschaften in den Titel eingefügt hat; er ist eben der geborene Landschafter. Anfänglich hat er seine Buch- und Notentitel noch zu sehr im Plakatstil gezeichnet und die Konturen weiß oder schwarz umzogen, ohne daß das Blatt doch für eine Fernwirkung berechnet gewesen wäre. Später hat er diese Manier, in die übrigens zu jener Zeit manche unserer Graphiker verfallen waren, aufgegeben, sehr zum Vorteil seiner Zeichnungen. Sehr hübsch und stimmungsvoll ist nach meinem Gefühl das Titelblatt zu Detlev v. Liliencrons deutschen Meisterliedern, in Töne gesetzt von Hans Hermann (Schuster & Loeffler, 1897). Aus einer Krone wächst eine schlanke Lilie auf



Notentitel von Josef Sattler

(Anspielung auf den Namen Liliencron,) die hineinragt in die Landschaft eines Kirchhofs unter südlichem Sternenhimmel. Sehr charakteristisch für Hirzel ist das andere hier abgebildete Beispiel: eine märkische Landschaft mit weißen Birkenstämmen am See (Fünf Lieder und Gesänge von Hans Hermann, Opus 11, 1897). Eines seiner besten Blätter ist der Titel zu Opus 5 von Hermann mit einer Spiegelung des Mondes auf tiefblauer Wasserfläche.

Im Jahre 1900 zeichnete er dann noch zwei Notentitel in einem ganz anderen Stil. Der eine ist der Umschlag zu Sechs spanischen Liedern von Hans Hermann. Wir blicken in einen stilisierten südländischen Garten mit Fontäne und Marmorsäulen, in zarten Tönungen von Blau und Grau gezeichnet. Auch das eigentliche Titelblatt zu diesem Hefte mit dem Inhaltsverzeichnis ist ein gut dekoratives Blatt geworden. Der zweite Titel von 1900 für Lieder von Rudolf Ganz (Edgar Kramer-Bangert, Kassel) ist wieder ganz anders gehalten, nur am oberen Rande ein schmales Landschaftsbild in sattem Blau, darunter in Rot die Schrift des Titels. Seitdem hat man von Hirzel nichts gesehen, er hat sich, soviel ich weiß, nach Rußland begeben und dem geschäftlichen Leben zugewandt. Vielleicht drängt es ihn später, seine Landschaftskunst wieder aufzunehmen.

Plakatmäßig ist der Notentitel eines anderen Berliners, Karl Klimsch. Eine Valse impromptu von Konrad Ansorge (Verlag Challier, Berlin) charakterisiert er durch einen ins Rund eingezeichneten Teufel in rotem Mantel. Der liebenswürdige, graziöse Fidus hat in seinen beiden Notentiteln nicht gerade sein Bestes gegeben. Sie seien nur der Vollständigkeit halber hier erwähnt. Es sind die Titel für Hans Hermanns Lieder aus der Jugendzeit 1899 und sieben Lieder und Balladen von Hildach.

Dagegen hat Josef Sattler zwei für ihn recht charakteristische, kraftvolle Zeichnungen zu Kompositionen seines Freundes Ferruccio Busoni geschaffen; beide sind bei Breitkopf & Härtel erschienen. Das erste Blatt, 1897 entstanden, ist die Titelzeichnung für die „Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ von Franz Liszt, von der Orgel auf das Pianoforte frei übertragen und Herrn Josef Sattler zugeeignet von

Ferruccio B. Busoni.“ Das Blatt ist in der Zeichnung und in der Farbengebung ein echter Sattler. Es ist in gedämpften Nüancen von Blau, Rot und Grau gehalten, dazu kommt das Schwarz der kräftigen Konturen. Wir sehen die Köpfe zweier knorriger gotischer Männer, die den alten Choral singen. Dessen Textanfang ist auf ein Schriftband geschrieben, das sich vom einen zum anderen hinüberzieht. Das Blatt ist von großer Eindringlichkeit; von besonders starker Wirkung ist das Rot der Kappen und Wämser auf blauem Grund. Zu beachten ist auch, wie sicher die Schrift in das Bild eingezeichnet ist. Im Jahre 1904 zeichnete Sattler dann den Umschlag für die Zweite Orchestersuite von Busoni, eine Zeichnung in Blau und Weiß mit schwarzen Konturen. Ein mittelalterlicher Kriegsmann im Kettenpanzer mit Schwert und Schild deutet hin auf den Titel, den die Suite trägt: „Geharnischte Suite.“ Der Kopf steht sehr wirkungsvoll auf blauem Wolkengrunde. Die beiden Sattlerschen Titelzeichnungen sind übrigens in vortrefflichem Farbenlichtdruck ausgeführt und geben die Tönungen der Aquarellzeichnungen ganz getreu wieder.



Notentitel von Josef Sattler

Auch unser anderer Archaist unter den jüngeren dekorativ arbeitenden Künstlern, Melchior Lechter, hat uns zwei Notentitel beschert, die ich um ihrer großen dekorativen Wirkung willen zu dem Besten rechne, was wir auf diesem Gebiete graphischer Kunst haben. Beide Blätter sind von kräftigster Schwarz-Weiß-Wirkung, es tritt nur ein wenig Rot in den Schriftzeilen hinzu. Lechter hat sich für seine dekorativen Arbeiten, in den Glasgemälden sowohl wie in den buchgewerblichen Arbeiten und dekorativen Malereien, einen eigenen ganz persönlichen Stil, einen feierlich-mystischen Stil in den Ausdrucksformen der Gotik ausgebildet. In diesem Stil hat er auch seine beiden Notentitel gezeichnet mit starken Konturlinien, die uns immer wieder an seine Glasfenster erinnern. Der erstere entstand 1897 für die Lieder und Gesänge seines Freundes Richard Wintzer (Verlag von Georg Plothow, Berlin). Hinter einem Rahmen mit gotischen Spitzbogen, dessen mittlere Pfeiler Lichter tragen, erblicken wir einen Jüngling mit einem



Notentitel von E. R. Weiß

Heiligenschein, der eine Krone als Weihegeschenk mit ausgestreckten Armen hoch emporhält. Die Zeichnung ist gleich hervorragend durch die Raumfüllung wie durch die Flächenverteilung. Die drei unteren Felder nehmen die Titelschrift und das Verzeichnis der Liederanfänge auf. Das zweite Blatt vom Jahre 1900 ist der Titel zu Konrad Ansorges fünf Gesängen, Opus 14, nach Dichtungen von Stefan George (Verlag A. Deneke, Berlin). In einem durch hohe Mauern eingehegten stillen Garten wächst ein mächtiger Baum, dessen dichtbelaubte Zweige den ganzen oberen Teil der Zeichnung erfüllen. In der Mitte des Gartens, am Rande der eingefaßten Quelle, sitzen Poesie und Musik in Engelsgestalten mit hohen Flügeln. Auch dieses Blatt hat in seiner Stilisierung und durch die meisterhafte Verteilung von Schwarz und Weiß eine große Wirkung. Für dasselbe Notenheft ist auch das Blatt mit der Inhaltsangabe in dekorativer Anordnung der Schriftzeilen nach Lechters Vorzeichnung in Steinschrift gedruckt worden.

Von Heinrich Vogeler, dem gefühlvollen liebenswürdigen Künstler der Worpsweder Künstlerkolonie, der sich in der Buchkunst so vielfach betätigt hat, kenne ich einen Titel für die Komposition seiner eigenen Gedichte von Willy Knüpfer (Breitkopf & Härtel, 1901). Auf dem gelblichen Papier des Umschlags hat er in Violett und Grün einen ganz bescheidenen Kranz von Veilchen gezeichnet, aber wie hübsch ist dieser Kranz gebunden! In diesen Kranz ist die Antiqua-Schrift eingedruckt.

Einer unserer besten und fruchtbarsten Buchgewerbekünstler ist E. R. Weiß. Früher war er Mitglied des Karlsruher Künstlerbundes, dann wurde er durch Osthaus mehrere Jahre an Hagen in Westphalen gefesselt und neuerdings ist er nach Berlin übergesiedelt. Außer einer großen Zahl von Buchumschlägen hat er auch neun Notentitel und -Umschläge entworfen und zum Teil in Farben lithographiert. Die drei ersten vom Jahre 1898 wurden in der Kunstdruckerei des Künstlerbundes Karlsruhe gedruckt. Es waren das zwei ornamentale Umschläge für „Fathume, drei Gesangsszenen von Alexander Friedrich Landgrafen von Hessen“, der eine zart in Blau, Violett und Gold gestimmt für die Partitur, der andere für den Klavierauszug. Der dritte, der Titel für Drei Gesänge von Max Kretzschmar, ist

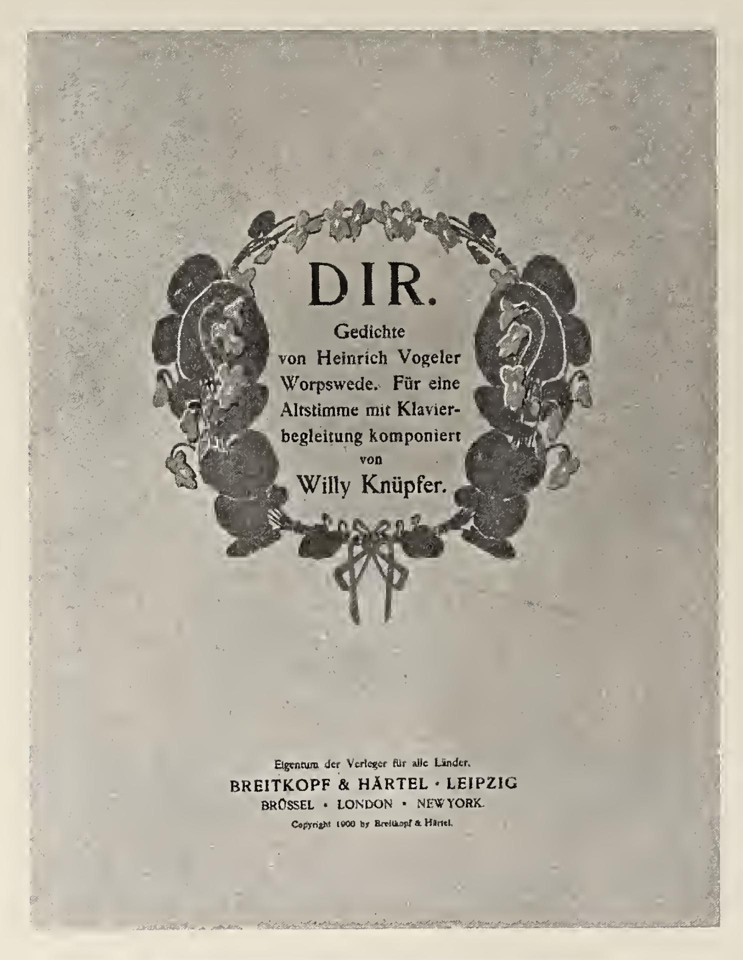


Notentitel von E. R. Weiß

eine reizende, graziöse lineare Erfindung in leuchtendem Gelbbraun und die Titelschrift in leichter eleganter Kursive hineingeschrieben. Im folgenden Jahre zeichnete er vier Blätter für Kompositionen von Otto Urbach für den Verlag von A. W. Rost in Dresden, alle vier mit breitem Ornament zum Teil in sehr originaler Linienführung und in eindringlichen Farben. Den einen dieser Titel gibt die nebenstehende Abbildung wieder. Auf blauem Grunde steht die schwarze Zeichnung, die gut den Charakter des Volkstümlichen trifft: unter dem Sternenhimmel ein Märchenbrunnen im Tannenhag. In ganz anderem Stile, mit hellen Farben im Charakter bäuerlicher Flächenkunst zeichnete er dann noch zwei Titel zu Gesängen von Max Reger (Verlag Lauterbach & Kuhn in Leipzig, 1902). Auf einem Sockel, der den Platz für die Schrift gewährt, zeichnete er in grellem Grün, Blau und Gelb drei Vasen mit in einander wachsenden Blumensträußen, darin blau stilisierte Vögel. Auf dem anderen Blatt sind die zwei stilisierten Frauengestalten, die eine Guirlande emporhalten, meines Erachtens weniger glücklich.

Ebenso hat auch Joh. Vinc. Cissarz, der kürzlich von der Darmstädter Künstlerkolonie nach Stuttgart übersiedelt ist, mehrere Notentitel auf den Stein gezeichnet. Ein in der Zusammenstellung von Braun, Grau und Gold und in der Bewegung der Linien äußerst delikates Blatt ist sein Titel für den Eleonoren-Hochzeitsmarsch von Noli (Verlag B. Schotts Söhne, Mainz), von dessen farbigem Reiz unsere schwarze Abbildung nur einen schwachen Begriff geben kann. Sehr fein im Ton sind auch seine beiden anderen in Kursive geschriebenen und ornamental umrahmten Titelblätter für die von Schotts Söhnen herausgegebene Sammlung „Blätter hessischer Tonkunst“.

Emil Doepler hatte schon 1894 für den „Sang an Ägir“ einen figürlichen Titel im Charakter der Dichtung entworfen. Im vorigen Jahre ließ er zwei weitere Notentitel folgen, beide für den Verlag von Ed. Bote & G. Bock in Berlin, den etwas bunten figürlichen Titel für Max Schillings' Pfeifertag und den in hier wiedergegebenen, rein ornamental gehaltenen Umschlag zu „Flauto-Solo“, einem musikalischen Drama von Eugen D'Albert. Die



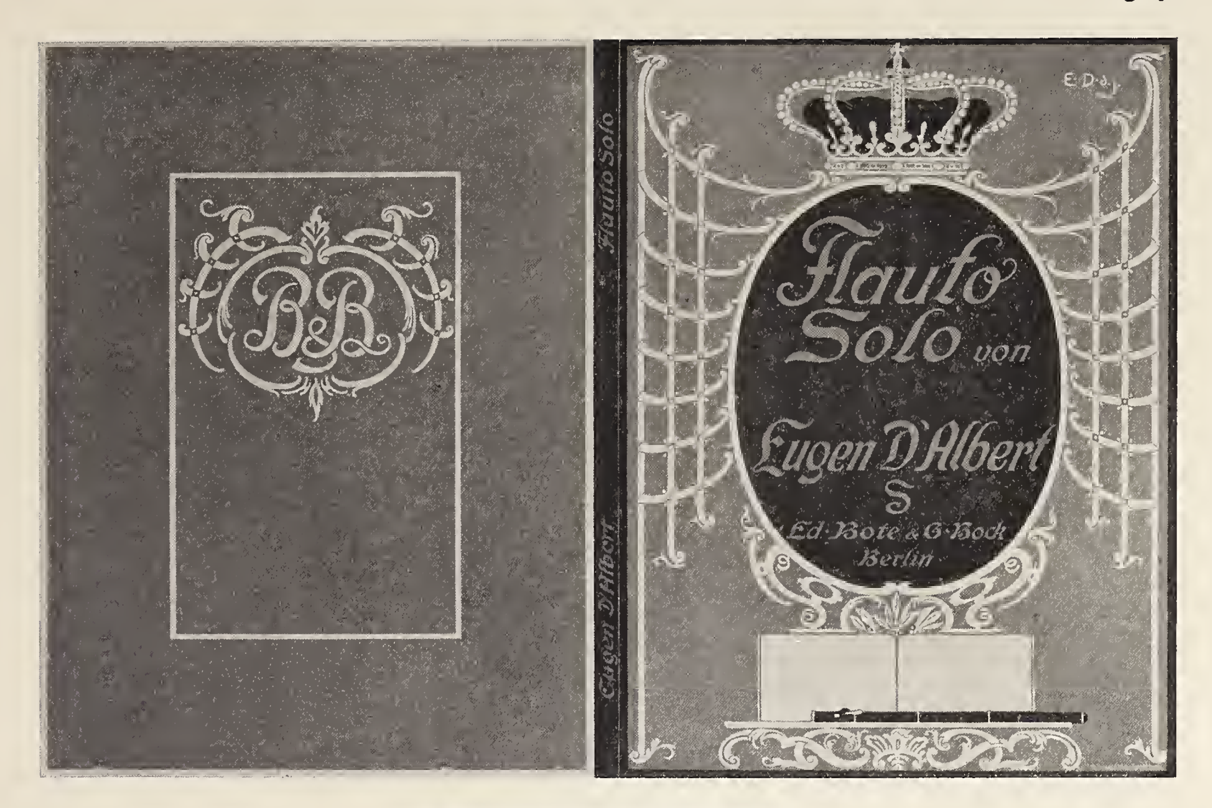
Notentitel von Heinrich Vogeler-Worpswede

Zeichnung lehnt sich an die Ornamentformen der Zeit Friedrichs des Großen an, in der das Stück spielt. Das ovale Schriftfeld ist mit Rokokoschnörkeln umrahmt und von der Königskrone überkrönt. Darunter ein Pult mit dem aufgeschlagenen Notenbuch, und vor diesem liegt einsam die Solo-Flöte. Das Ornament ist auf gelbem Grunde weiß eingezeichnet; das Schriftschild, der Purpur in der Krone und die kleine Flöte sind violett gedruckt.

Der Prager Graphiker Emil Orlik, jetzt Professor an der Berliner Kunstgewerbeschule, hat neuerdings einen schönen Notentitel für den Verlag von Breitkopf & Härtel selbst in Farben lithographiert. Es ist der Titel zu der Orchestersuite Turandot von Ferruccio Busoni. Das Thema lag ihm bei seiner gegenwärtigen Vorliebe für die ostasiatische Kunst sehr günstig. Er hat Prinzessin Turandot und die Minister Tartaglia und Pantalon in die Öffnungen eines chinesischen Stadttores hineingestellt, auf dessen Pfosten die Köpfe der unglücklichen Freier aufgesteckt sind. Die ganze Dekoration ist sehr hübsch erdacht, besonders reizvoll aber ist das Blatt durch seine Farbenvaleurs Grün, Rot, Schwarz, Gold; Turandot steht in grünem Mantel auf goldenem Grunde.

Zwei künstlerisch sehr bedeutende Umschlagzeichnungen für Notenhefte verdanken wir Fritz Erler, dem Mitglied der Münchener Künstlervereinigung „Scholle“. Die erste für Moderne Gesänge von Wilhelm Mauke (Alfred Schmid Nachf., München 1898) hat zum Vorwurf ein leidenschaftliches Weib mit einer Harfe, fein in der Bewegung und zart in den Farben. Die zweite ganz eigenartige Zeichnung bildet den Umschlag für Fünf Lieder von Richard Strauß, Opus 48 (Verlag Adolf Fürstner in Berlin). Auf dem großen weißen Mittelfelde ziehen in schöner Bewegung in gelben Silhouetten zwei Kraniche vorüber. Beide Blätter sind Originallithographien des Künstlers.

Von einem anderen Münchener Künstler, Angelo Jank, kenne ich die energische flotte Zeichnung reitender Artillerie für den Harlander-Marsch



Notenumschlag von Emil Doepler d. J.

von R. Pschorr (Schlesingersche Musikalienhandlung, Berlin). Dieses Titelblatt ist virtuos mit wenigen Farben lithographiert.

Der junge Musikverlag von Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde hat für seine sämtlichen Publikationen, Notenhefte und musiktheoretische Werke die Titel von Chr. Ferd. Morawe entwerfen lassen. Morawe bevorzugt in geschmackvoller Einfachheit geometrische Figuren und Umrahmungen in Spiralformen, die an Eisenwerk erinnern. Durch Verwendung schöner farbiger Papiere mit andersfarbigem Aufdruck haben diese Umschläge auch zum Teil feine koloristische Reize bekommen. Ebenso merkt man an der typographischen Ausstattung der Viewegschen Verlagswerke die Hand des mithelfenden Künstlers.

Für Breitkopf & Härtel hat Mathieu Molitor, ein Leipziger Künstler, zwei ansprechende figürliche Titelblätter gezeichnet, das eine für „Pan im Busch", ein Tanzspiel von Bierbaum mit Musik von Mottl, das andere für eine Sammlung „Meisterwerke der Tonkunst".

F. W. Kleukens hat sowohl für die Volksausgabe von Breitkopf & Härtel als auch für die Edition Peters hübsche ornamentale Umrahmungen gezeichnet, die in Schwarz oder in Farben auf die Leinenbände der Klassiker-Ausgaben aufgedruckt werden. Das ist der erste Schritt, der gemacht wird, um die weitverbreiteten Notenbücher der volkstümlichen Ausgaben nach der künstlerischen Seite etwas besser auszustatten.

Aber es bedarf doch wahrhaftig nicht immer großartiger figürlicher Entwürfe in Künstler-Lithographie oder reicher ornamentaler Erfindungen, um



Notentitel von Johann Vincenz Cissarz

einen Notentitel oder -Umschlag oder die Einbanddecke eines Notenbandes künstlerisch zu gestalten. Läßt sich nicht auch, ebenso wie beim Titelsatz der Bücher, durch Buchdruck allein eine künstlerische Wirkung erzielen, wenn nur künstlerische Schriften in einheitlichem Satz und in künstlerischer Anordnung der Zeilen verwendet werden? Es gibt aber förmlich eine Tradition, die Notentitel in Steindruck auszuführen, und statt die Titel gut und geschmackvoll in Typen setzen zu lassen, von irgend einem Zeichner in dem Atelier der Notendruckerei eine Titelzeichnung machen zu lassen, die, je reicher und anspruchsvoller sie auftritt, um so unkünstlerischer ausfallen wird. Wenn man, da die Notenblätter von der Kupferplatte für den Druck jetzt allgemein auf den Stein übertragen werden, auch für den Titel beim Steindruck bleiben will, könnte man dann nicht durch einen Schriftkünstler wundervolle und künstlerisch hochstehende Titel rein kalligraphisch ausführen und gleich auf den Stein zeichnen lassen? So hat Walter Tiemann die Titelschrift für Max Regers Italienische Serenade (Lauterbach & Kuhn) in schlichter Antiqua in eine ornamentale Umrahmung eingezeichnet und darunter nur noch ein großes Signet des Verlegers gesetzt.

Für rein kalligraphische Titel ohne weiteren Schmuck an Figuren oder Ornament kenne ich nur ein einziges Beispiel, den Titel zu Gustav Mahlers sechster Symphonie (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig). Hier ist der ganze Titel in Antiqua geschrieben, offenbar von einem Schüler der Schreibschule von Rudolf v. Larisch in Wien. Es ist zu hoffen, daß von der Neubelebung der Schreibkunst, insbesondere durch die künstlerische Ausbildung ornamentaler Schrift, die jetzt in den verschiedensten Kunstgewerbeschulen mit Eifer betrieben wird, auch der Musikalientitel schon in nächster Zeit profitieren werde.

Auf Seite 580 bringe ich noch einen Notentitel zur Abbildung der für ganz einfache, aber geschmackvolle Ausführung nach meinem Urteil ein

charakteristisches Beispiel ist. Offenbar hat der Titel „Schlichte Weisen“ von Max Reger dazu angeregt, den Titel ganz schlicht in schöner Fraktur auszuführen und nur eine ganz simple Bordüre darum zu zeichnen. Die Bordüre, die zwei obersten und die unterste Schriftzeile hat Walter Tiemann gezeichnet, seine Schrift hat er ganz den Typen des gesetzten Inhaltsverzeichnisses angepaßt. Wie schön hat aber Poeschel auch das ganze Blatt gedruckt, wie fein sind die Abmessungen der Ränder und Zwischenräume! Für denselben Verlag von Lauterbach & Kuhn und für den Verlag von D. Rahter in Leipzig haben Poeschel & Trepte noch mehrere ganz ausgezeichnete typographische Notentitel nur mit Einfassungen von geraden Linien ausgeführt; ich erwähne nur die Titel zu Hugo Wolf, „Sechs geistliche Lieder“, zu Kurt Schindler Opus 5 und 6 und zu Paul Zilcher „Goldene Zeiten“, Opus 31, der letztere mit zwei famosen gotischen Schriftbändern. Der Verleger Rahter hat leider manche hübsch gesetzte Titel durch schlechte Papiere in häßlichen Farben und Mustern verdorben. Einen recht guten Fraktur-Titel hat der Verlag von Dr. Richard Stern in Berlin für die Oper „Der lange Kerl“, Dichtung und Musik von Viktor v. Woikowsky-Biedau ausführen lassen.



Notentitel von Emil Orlik

So kann man künstlerische Wirkungen mit den einfachsten Mitteln erreichen und ohne große Kosten, vorausgesetzt, daß der Verleger den Geschmack hat, einfach zu bleiben. In allen Fällen aber kann der Verleger der Mitwirkung des Künstlers nicht entraten, sei es nun ein bildender Künstler oder ein künstlerisch empfindender Schriftzeichner oder ein ästhetisch gebildeter Buchdrucker. Durch das Miteingreifen der Künstler in die Arbeit ist der Buchdruck und Buchverlag in den letzten Jahren künstlerisch vorwärts gekommen, und so wird es auch mehr und mehr beim Notendruck und im Musikverlag der Fall sein, wenn die Verleger und Drucker sich mehr und mehr künstlerischer Mitarbeiter versichern. Künstler, die mit eingreifen wollen und können, gibt es schon in Deutschland und in den österreichischen Ländern!

CHINESISCHE STOFFE AUF EINEM ITALIENISCHEN BILDE DES XV. JAHRHUNDERTES VON MORITZ DREGER-WIEN



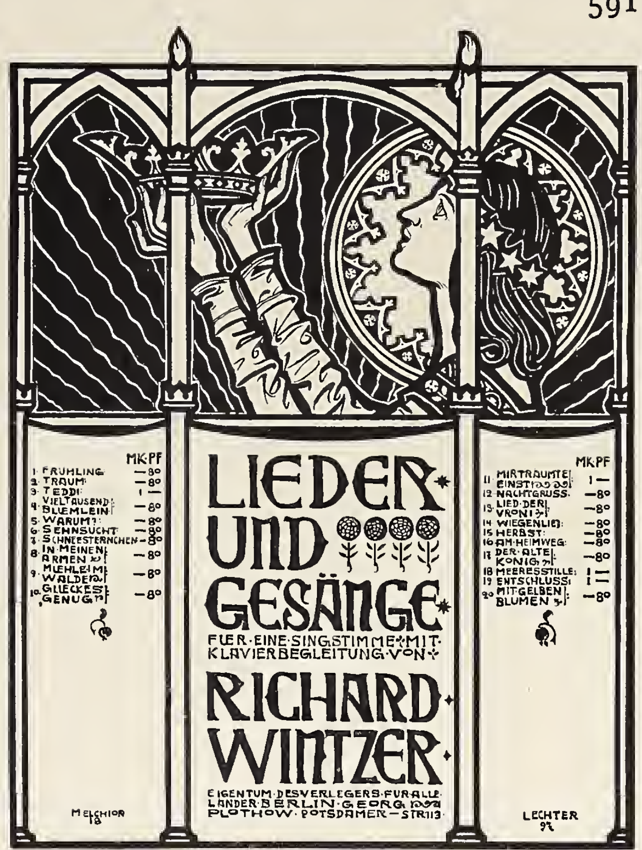
N der barocken Kirche St. Alessandro zu Brescia ist über einem Seitenaltare hinter goldgesticktem Seidenvorhange verborgen ein Gemälde aufgestellt, dessen weit vorspringender goldener Rahmen allein schon eine ganz andere Entstehungszeit verrät als der jetzt bestehende Prachtbau. Wir bilden hier die beiden Hauptteile des Altarwerkes mit der Verkündigung Mariä ab; in der Predella sind noch fünf verschiedene Szenen aus der Marienlegende dargestellt, alles in einer Art, die auf den ersten Blick einigermaßen an die Richtung des Fra Angelico da Fiesole gemahnt und in der Tat hat man das ganze Werk auch lange diesem Künstler zugeschrieben; heute darf es mit Morelli und Frizzoni wohl als ein Werk des Jacopo Bellini, des Vaters Gentiles und Giovannis, oder wenigstens als eine diesem Künstler nahestehende Arbeit angesehen werden.* Für die Frage, die uns hier beschäftigen soll, ist die Erforschung des Meisters übrigens eine weniger wichtige; auch die Feststellung des engeren Entstehungsgebietes ist hier ziemlich belanglos. In anderem Hinblicke wäre es ja gewiß sehr fesselnd, beiden Fragen nachzugehen, um so mehr als wir es hier mit einem Werke zu tun haben, das uns in mancher Beziehung „gotischer“ anmutet als viele vergleichbare, selbst ältere, Werke der italienischen Kunst. Für unsere Frage mag es aber genügen, die wohl unzweifelhafte Tatsache festzustellen, daß wir hier eine (ober-)italienische Arbeit aus der mittleren Zeit des XV. Jahrhundertes vor uns haben. Es soll nämlich gleich gesagt sein, daß wir uns hier nur mit den in der Hauptdarstellung wiedergegebenen Gewandstoffen beschäftigen wollen.

Der Grund der beiden Stoffe ist golden; die Muster scheinen schwarz eingezeichnet zu sein, doch tritt das Rot des Maluntergrundes in dem Schwarz vielfach stark hervor. Vielleicht war bei dem Gewande des Erzengels die Zeichnung auch immer rotbraun; bei dem Alter des Werkes, dem hohen Standorte, der schlechten Beleuchtung und der Verglasung des Bildes ist das jetzt schwer zu erkennen. Da der Goldgrund aber sehr gut erhalten ist, kann man über die Musterung selbst nicht im Zweifel sein; auch scheint diese Musterung bei jedem der beiden Stoffe nur einfarbig gegeben zu

* Vgl. Morelli „Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili . . .“ (Mailand, 1897.) Seite 270, Anmerkung 2, und Gustavo Frizzoni „Giovanni Morelli e la critica moderna“ (Archivio storico dell'arte 1897, Seite 83). Übrigens hatte schon Crowe und Covalcaselle („Geschichte der italienischen Malerei“ Leipzig, 1876, VI. Band, Seite 84) die Urheberschaft Fra Angelico's als zweifelhaft angesehen. An Venedig erinnert auch schon das geschnitzte Rahmenwerk. — Ich benütze hier die Gelegenheit, Herrn Privatdozenten Dr. H. J. Hermann, Kustos am kunsthistorischen Hofmuseum, der mich auf den Aufsatz Frizzonis aufmerksam machte, meinen ergebensten Dank auszusprechen.

sein. Wir wollen uns bei der weiteren Untersuchung also allein auf die Zeichnung des Musters beschränken.

Auf jeden, der in den Stoffen des späten Mittelalters und der beginnenden Renaissance auch nur einigermaßen bewandert ist, wird diese Zeichnung nun einen sehr befremdlichen Eindruck machen und der Erforscher der „großen Kunst“ wird sich vielleicht veranlaßt sehen, hervorzuheben, daß hier eine grobe oder wenigstens ungenaue und skizzenhafte Darstellung vorliegt, die ungefähr den Eindruck eines gemusterten Stoffes machen soll; doch darf man sich heute mit einer solchen Bemerkung nicht mehr begnügen. Den Eindruck des Fremdartigen habe, offen gestanden, auch ich, als ich das Werk vor einigen Jahren zum ersten Male in einer photographischen Abbildung vor Augen bekam, sofort empfangen und offenbar ist dieser Eindruck auch ein ganz beabsichtigter.



Notentitel von Melchior Lechter

Den Meistern des Mittelalters und der Renaissance ist es natürlich nie beigekommen, die heiligen Vorgänge, etwa wie französische Maler im zweiten Viertel des XIX. Jahrhundertes, sozusagen als geschichtliche Ereignisse des orientalischen Volkslebens aufzufassen; aber doch können wir vielfach erkennen, daß die Künstler irgendwie daran erinnern wollten, daß sich der Vorgang tatsächlich auf dem Boden des Morgenlandes abgespielt hat. Ich erinnere zum Beispiele nur an die zu Beginn des XVI. Jahrhundertes auf venezianischen Bildern allgemein übliche Darstellung auffällig orientalisch wirkender Stickereien an den Tüchern und Schleiern, die das Haupt Mariens zu bedecken pflegen; es läßt sich die Vorliebe für solche Formen an solcher Stelle gewiß nicht damit allein erklären, daß orientalische Muster tatsächlich nach Italien, und besonders wohl nach Venedig, gelangten und auch in italienischen Stickereien Nachahmung fanden. Auch die Kopfbedeckungen etwa der Freier Mariens auf toskanischen oder umbrischen Bildern der Zeit sollen ja gewiß orientalische sein und das auffällige Vordrängen orientalischer Inschriften und orientalischer Teppiche auf Marienbildern der früheren Renaissance ist wohl gleichfalls nicht bloß durch den tatsächlichen Gebrauch solcher Zieraten und Arbeiten im damaligen Europa zu erklären, sondern

aus dem Streben, orientalisch zu erscheinen. Auch unser Bild zeigt übrigens einen sehr bemerkenswerten altorientalischen Teppich unter den Knien Mariens. Daß der Behang, der im Hintergrunde die Wand und die bankartige Stufe davor bedeckt, orientalisch sein soll, zeigen unter anderen die herumlaufenden arabischen Schriftzüge. Auch das breite Rankenornament mit den, von einer Art Vierpässen umgebenen Tiergestalten im Rande macht einen durchaus orientalischen Eindruck; ohne darauf näher einzugehen, kann man sagen, daß es der Eindruck von sarazenischen, teilweise unter ostasiatischem Einflusse stehenden, Arbeiten ist.* Das Rosettenornament im Innern des Behanges ist bei orientalischen Arbeiten gleichfalls keineswegs selten. Selbst die intarsienartige Dekoration des Lesepultes zeigt eine, zwar nicht ausschließlich orientalische, aber im Oriente besonders beliebte und wohl von dort nach Italien gekommene Technik und Formengebung. Wenn wir noch etwa auf die Säume der Gewänder hinweisen, die teils arabische Schriftzeichen, teils ähnliches Rankenwerk wie der große Behang zeigen, so kann man wohl nicht bezweifeln, daß hier die bewußte Absicht vorliegt, den Eindruck orientalischer Formensprache hervorzurufen. Und wenn das orientalisierende Rankenwerk dann selbst in die Heiligenscheine übergreift, so mag auch dies eher für als gegen die Annahme einer solchen Absicht sprechen. Allerdings liebt das späte Mittelalter Europas ja auch sonst die Anwendung dichteren Rankenwerkes; aber abgesehen davon, daß die Ausbildung dieses Rankenwerkes an sich schon vielfach mit dem Oriente, besonders mit orientalischen Stoffen, zusammenhängt, decken sich die besonderen Formen hier mit den gewöhnlich als „spätgotisch“ bezeichneten durchaus nicht.

Es scheint also, wie gesagt, klar zu sein, daß der Maler den Eindruck eines im Morgenlande spielenden Vorganges erzielen wollte. Wenn dieser Eindruck nun durch die Verwendung spätsarazenischer Formen hervorgerufen werden soll, so ist der — sagen wir — bei lokaler Richtigkeit unterlaufene Zeitfehler beinahe geringer als der bei den oben erwähnten französischen Bildern, die von dem ganz falschen Standpunkte vermeintlicher Unabänderlichkeit des Orientes aus geschaffen worden sind.

Als orientalisch galten dem Maler nun gewiß auch die Stoffe, die der Mantel Mariens und das Obergewand Gabriels uns zeigen. Allerdings sind es keine Stoffe des eigentlich so genannten Orientes, doch hat sie der Maler aller Wahrscheinlichkeit nach dafür gehalten; denn wenn sie auch nicht aus dem genannten Gebiete stammen, so sind sie doch sicher über dieses Gebiet nach Italien gelangt, und hier hat dann gewiß niemand nach der ursprünglichen Heimat der Stücke gefragt. Betrachten wir aber zum Beispiele nur die naturalistischen Zweige über der linken Hand Mariens, so ist es ganz klar, daß solche Formen, selbst lange Zeit noch nach Vollendung des Bildes, weder in

* Man kann hier den Rand einer Stuhldecke auf einem Kakemono des Miôchô (1352 bis 1432) bei Tajima „Selected Relics of Japanese Art“ Kyoto 1902, Band VI, Tafel 23, und die kleineren noch reicheren Ränder des Gewandes der Figur rechts auf dem Bilde von Chinkai († 1152) daselbst, Band II, Tafel 15, vergleichen.



Notentitel von Melchior Lechter (Verlag von Eisoldt und Rohkrämer, Tempelhof-Berlin)

Italien noch im Oriente entstanden sein konnten; es ist ganz unmöglich, sich hiefür ein anderes Entstehungsland als Ostasien vorzustellen. Hier finden wir aber schon im VIII. Jahrhunderte und wohl noch früher ganz naturalistische und streng stilisierte Formen in demselben eigentümlichen Nebeneinander wie auf unserem Stoffe; man vergleiche etwa die von der Japanischen Ausstellungskommission der Pariser Weltausstellung von 1900 herausgegebene „Histoire de l'Art du Japon" (zum Beispiele Abb. 28 und Taf. XX, Nr. 33 und 34). Die rechts von der Hand angeordneten Volutenformen kommen ähnlich wohl auch auf näher orientalischen und davon beeinflußten älteren europäischen Arbeiten vor, etwa an den Säumen der Kaisertunicella des alten römischen Reiches deutscher Nation, einer erwiesen sarazenischen Arbeit,* aber sie zeigen verschiedene Eigentümlichkeiten, die wir bei Arbeiten des näheren Orients kaum zu sehen gewohnt sind, besonders oben das hornartige Ende; dieses haben wir uns übrigens gewiß nur als die Hälfte einer symmetrischen Bildung vorzustellen. Gerade solche hornartigen Enden oben an volutenartigen Bildungen sind aber typisch ostasiatisch; man vergleiche etwa in der erwähnten „Histoire de l'Art du Japon" Taf. XX, Nr. 5.** Ostasiatisch sind auch die eigentümlich wurmartigen Formen, die wir weiter unten an dem Mantel bemerken; eine bei Owen Jones („Examplese of Chinese Ornament", London 1867, Taf. 17) abgebildete chinesische Porzellanmalerei zeigt alle Ranken und selbst die Blätter in ähnlicher Weise mit schattierenden Querlinien versehen.

Ostasiatisch wirkt das flammenartig gezackte Blatt links unten, und auf zahllosen altostasiatischen Arbeiten findet sich auch das, sonst vielleicht griechisch anmutende, Blattornament, das wir in den Kreisteilen ganz unten und links unten am Mantel bemerken. Dieses Ornament mag durch die

* Vgl. in des Verfassers „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei . . ." (Wien, 1904) Taf. 81.

** Heute halten wir eine bestimmte Form von Voluten, bei der jede einzelne Volute oben einen blatt- oder zackenartigen Ansatz hat, für eigentlich ostasiatisch. Der Heiligenschein einer dem Unkei (XII. Jahrhundert) zugeschriebenen, vielleicht schon dem XI. Jahrhunderte entstammenden, Buddha-Statue (bei Tajima, a. a. O. Bd. VIII, Taf. 9) kann uns aber zeigen, daß die wirklich alte Kunst Ostasiens auch die einfachen Schneckenformen ohne Ansatz bei jedem einzelnen Teile durchaus nicht verschmähte.



Vom Altarwerke des Jacopo Bellini (?) in St. Alessandro zu Brescia. Nach einer Photographie von Brogi in Florenz

indische Kunst mit der antiken des Mittelmeergebietes zusammenhängen; aber gerade in dieser Zeit ist es, wenigstens in solcher Form, nur mehr in Ostasien geblieben. Auch das aus einer Art Füllhorn wachsende Blütenmotiv, das wir ganz rechts über dem verborgenen Fuße der Madonna gewahren, ist ausgesprochen chinesisch.*

Noch augenfälliger und unzweifelhafter ist für den Kenner ostasiatischer Kunst vielleicht die Herkunft des Stoffes, der für das Gewand Gabriels als Vorbild diente. Daß die mit feinem geometrischen Muster versehenen Gründe bezeichnend ostasiatisch sind, habe ich schon an anderer Stelle („Kunst und Kunsthandwerk“ 1905, Seite 634) hervorgehoben; insbesondere zeigt das bei Tajima (a. a. O., Band VIII, Seite 12) abgebildete Stoffmuster an einem chinesischen Kakemono aus der Zeit um 1200 dieselbe schräge Karrierung wie hier; dieselbe Form finden wir auch als Grund reich umrandeter Drachendarstellungen auf dem Randstoffe eines Landschaftsbildes aus dem Ende des XIV. Jahrhundertes (bei Tajima, a. a. O., Band IV, Taf. 22a); nicht selten sind solche Gründe, und zwar in ähnlich kräftigen Linien, auch auf bedruckten oder patronierten und dann teilweise bestickten Geweben, wie sie heute noch in China in der alten

* Vgl. Owen Jones, a. a. O., Taf. XCIII, wo eine weiter entwickelte Form dieser Art vorliegt.



Vom Altarwerke des Jacopo Bellini (?) in St. Alessandro zu Brescia. Nach einer Photographie von Brogi in Florenz

Weise wiederholt werden; endlich zeigt uns das Bild des Tosa Yokihiro aus dem Anfange des XV. Jahrhundertes* dasselbe Grundmotiv und — was besonders auffällig ist — so wie hier in vierpassartige Formen eingesetzt. Wenn sich bei dem Gewande des Engels in dem Vierpasse (über dem Oberarme) noch ein Kreis mit einem kleinen Streublümchen eingesetzt findet, so ist dies wohl nur als ein weiteres Kennzeichen ostasiatischer Kunst anzusehen, ebenso wie die Kreise mit den sechs gekrümmten Radien als beliebte ostasiatische Schmuckform gelten können. Ein ganz besonders auffälliges Motiv ostasiatischer (ursprünglich indisch-buddhistischer) Herkunft sind auch die drei kleinen miteinander vereinten Kreise, die sich links unterhalb der Verknüpfungstelle des großen Gewandschlitzes finden; über diese Formen, eine Darstellung der buddhistischen Dreieinigkeit, hatte ich schon wiederholt, insbesondere in dem angeführten Werke über die „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei“ (S. 125), Gelegenheit, des eingehenderen zu sprechen. Je mehr wir also in die Einzelformen der dargestellten Gewänder eindringen, desto klarer wird es, daß wir hier wirkliche und anscheinend sehr getreue Nachahmungen ostasiatischer Stoffe vor uns haben. Wenn uns vielleicht noch irgend etwas mit der Vorstellung,

* Tajima, a. a. O., Band V, Tafel 20 b, an der links oben vor dem Bette knienden Gestalt.

die wir uns von solchen Arbeiten zu machen pflegen, nicht stimmt, so muß ich auch hier, wie schon an anderen Stellen, wieder darauf hinweisen, daß unsere Vorstellung ostasiatischer Kunst bisher fast ausschließlich Werken der letzten Jahrhunderte entnommen ist und daß wir wirklich altostasiatische Kunst zumeist gar nicht kennen. Vielleicht liegt sogar ein Hauptwert ähnlicher Untersuchungen älterer europäischer Bilder gerade darin, daß wir dadurch unser Bild auch der alten fremden Kunst ergänzen und die Nachrichten und Forschungen einer fernen Kulturwelt dadurch zu kontrollieren vermögen. Es wäre dies allein schon ein für uns gewiß sehr erstrebenswertes Ziel; noch wichtiger scheint mir aber, wenigstens in diesem besonderen Falle, ein anderes Ergebnis der Betrachtung zu sein. Ich mußte ja bereits an anderem Orte* darauf verweisen, daß die italienischen Stoffe des späteren Mittelalters oft eine Ostasien viel näher stehende Formengebung zeigen als die des zwischenliegenden eigentlichen Orientes. Gewiß wird die Hauptursache der freieren Formengebung Italiens darin zu suchen sein, daß sein ganzes Geistesleben allmählich freier geworden war als das des Sarazenentums. Aber doch wäre die größere Verwandtschaft der italienischen Stoffe mit denen Ostasiens immer noch schwer zu erklären, wenn die Verbindung Italiens mit Ostasien, wie gemeinhin angenommen wurde, ausschließlich oder fast ausschließlich durch Vermittlung der von Ostasien beeinflußten sarazenischen Kunsterzeugnisse hergestellt worden wäre und nicht durch ostasiatische Arbeiten selbst.

Nun, in unserem Bilde haben wir wohl den klaren Beweis, daß solche originalchinesischen Stoffe tatsächlich schon in verhältnismäßig früher Zeit der italienischen Weberei als Muster vorgelegen und sie, wenn Italien für solche Reize eben empfänglich war, beeinflußt haben konnten. Wir dürfen vielleicht aber auch bei ausgeführten älteren Stoffen, die an Ostasiatisches gemahnen, ohne wirklich ostasiatisch zu sein, nun nicht nur italienische Herkunft, sondern auch unmittelbare Beeinflussung durch Ostasien annehmen;** denn es liegt gar kein Grund vor, in dem einstweilen vereinzelten Belege gerade eines der ältesten Beispiele vorauszusetzen. Es erschien nur nötig, einmal den Beginn damit zu machen, daß auf derartige Belege überhaupt hingewiesen werde. Zugleich können uns, wie gesagt, diese Stoffmuster auch zur Ergänzung unseres Bildes altchinesischer Kunst selbst dienen.

KLEINE NACHRICHTEN

HOSTIENBEHÄLTER IM KULTURHISTORISCHEN UND KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU GRAZ. Das Zinngefäß, das wir in drei verschiedenen Ansichten abbilden, ist an seiner Basis übereck gemessen 62 Millimeter, in seiner Mitte 80 Millimeter breit und hat bei geschlossenem Deckel eine Höhe von 58 Millimeter. Der sechsseitige Gefäßkörper enthält in Reliefdarstellungen je zwei Apostel in

* „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei", Seite 148.

** Man vergleiche etwa „Künstlerische Entwicklung . . ." Tafel 105. — Es sei hier daran erinnert, daß von einer reicheren Entwicklung der italienischen Weberei, abgesehen von der älteren sizilianischen, wohl erst vom XIII. Jahrhunderte an die Rede sein kann.



Hostienbehälter im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

ganzer Figur mit Namensunterschrift. Die Innenwände sind glatt, während die Innenfläche des Bodens im Relief in architektonischer Umrahmung den Englischen Gruß enthält und die Außenseite des Gefäßbodens das Wappen von Novara trägt. Die sechs Felder des Deckels, an ihrer Innenseite mit der französischen Lilie geziert, tragen auf der Außenseite sechs verschiedene Wappen, und zwar: den deutschen Reichsadler, das französische Wappen, die Wappen von Burgund, Köln und Mainz sowie ein Stadtwappen ohne besonderes Beizeichen. Der untere Rand ist nicht mehr vollständig. Während drei Ecken abgeschlossen erscheinen und Ansätze zu einer Fortsetzung nicht enthalten, lassen die drei dazwischen befindlichen Ecken an ihren Bruchstücken bestimmt erkennen, daß das Gefäß ursprünglich auf drei Füßen geruht hat; auch der Deckel ist nicht mehr vollständig, ein kleiner Knauf dürfte wohl seinen Abschluß gebildet haben. Bezüglich der Herkunft des eigenartigen Kunstwerkes ist man allerdings versucht, zunächst an Paris als Erzeugungsort zu denken; doch werden wir später sehen, daß derlei Arbeiten hierzulande wohl nicht vereinzelt als Hostienbehälter bei Versehgängen in Gebrauch waren und der Wahrscheinlichkeit Raum geboten erscheint, daß derartige Gefäße auch auf deutschem Boden entstanden sein dürften. Unser Hostienbehälter dürfte der Mitte des XIV. Jahrhunderts angehören.

Überliefert wurde uns dieses kleine Kunstwerk als Reliquienbehälter eines steirischen Altars. Um es für diesen Zweck geeigneter zu machen, dürften die drei Füßchen sowie der Knauf beseitigt worden sein.

Nach altem katholischen Ritus werden in jedem Altar, der vom Bischof konsekriert wird, Reliquien von wenigstens zwei Märtyrern eingemauert, mit einem Pergamentstreifen, auf dem der Name des Konsekrators, der Tag der Einweihung, der Name der Kirche, des Altars und der Reliquien aufgezeichnet sind, versehen und sodann in ein Gefäß gelegt. Dieses endlich wird mit einer Wachshülle umgeben, in die das Siegel des Bischofs eingeprägt wird. Unser Hostienbehälter nun wurde bei der Einweihung des Altars in der Kirche zu Teuffenbach in Steiermark im Jahre 1439, wie an dem Siegelabdruck erkannt werden kann, durch den Bischof Lorenz von Lichtenberg als Reliquienbehälter verwendet von Wachs umschlossen und unter der Altarplatte eingemauert.

Bei der vor mehreren Jahrzehnten erfolgten Abtragung des Altars wurde die Wachshülle vorschriftsmäßig dem bischöflichen Konsistorium in Graz abgeliefert, das die heiligen Reliquien neuerdings verwahrte und das Gefäß nebst dem Bruchstück der Wachshülle, das den Siegelabdruck des Bischofs Lichtenberg enthält, vor kurzem unserem Museum durch den Domherrn Freiherrn Franz v. Oer, dem ich auch einige der angeführten Daten verdanke, übergab.

Die Schönheit dieses Zinngefäßes läßt wohl zunächst der Vermutung Raum, daß es von dem Stifter und Patron der Kaplanei Teuffenbach, dem kaiserlichen Rat Tristan von Teuffenbach, der im Jahre 1436 mit Herzog Friedrich (dem nachmaligen Kaiser Friedrich III.) von Innerösterreich nach Jerusalem gezogen war, gespendet und von ihm etwa von dort oder aus Venedig — den Boden Frankreichs hat Teuffenbach wohl niemals betreten — mitgebracht worden war. Dagegen spricht aber anderseits die Verstümmelung unseres kleinen Kunstwerkes durch die Entfernung der drei Füße und des Knaufes, die bei der Widmung des Gefäßes von Seite des Kirchenpatrons gewiß unterblieben wäre.

Wir sind daher eher geneigt anzunehmen, daß es sich bei unserem Hostienbehälter um eine rein zufällige Verwendung bei der erwähnten kirchlichen Handlung gehandelt hat.



Hostienbehälter im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

Eine Annahme, die immerhin durch den Umstand, daß der in dieser Zeitschrift, VII. Jahrgang S. 83, abgebildete Hostienbehälter der Sammlung Dr. Figdor eine dem unserigen vollständig gleiche Behandlung erfahren hat, sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Auch an diesem Zinngefäß wurde der obere Abschluß, wohl auch ein Knauf, vor seiner Verwendung als Reliquienkapsel entfernt.

Ich glaube daher annehmen zu dürfen, daß Zinngefäße als Hostienbehälter, namentlich bei Versehgängen, häufiger im Gebrauch waren als man bisher vermutete, und daß einige davon gelegentlich solcher Altareinweihungen ebenso zur Verwendung gekommen sind, wie die verschiedenen Glas-, Ton- und sonstigen Metallgefäße, von denen uns eine größere Anzahl aus dem XIII., XIV. und XV. Jahrhundert überliefert worden sind. Mit besonderer Deutlichkeit wird auf den Zweck als Hostienbehälter durch die Darstellung auf einem Zinngefäß hingewiesen, das ich vor einigen Tagen im Diözesanmuseum zu Brixen gesehen habe. An diesem Hostienbehälter befinden sich nämlich in den sechs Feldern des Gefäßkörpers je zwei auf Weizen und Wein Bezug nehmende Relieffiguren. Dieses Gefäß ist ebenfalls sechsseitig und dem unseren sehr ähnlich gegliedert. Nach der Mitteilung des Dombenefiziaten Johann Ev. Walchegger kam es erst aus dritter Hand in das Diözesanmuseum und soll aus der Kirche in Ospitale im Ampezzotal von einem Altar herrühren, der um 1250 seine Weihe erhalten hat.

Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, daß diese Zinngefäße aus Formen gegossen worden sind, daher leicht in größerer Anzahl hergestellt werden konnten, sowie daß bei den drei uns nun bekannten, wohl sehr verwandten, aber weder in den Dimensionen noch in den ornamentalen und figuralen Darstellungen übereinstimmenden Stücken ihre Herkunft aus verschiedenen Gußformen zweifellos ist, so liegt der Schluß wohl nahe, daß wir es hier mit einem nicht ungewöhnlichen Gebrauchsgegenstand unserer Kirchen zu tun haben, dessen Verwendung sowohl zeitlich als auch räumlich auseinander liegt. Was nun unser Gefäß im besonderen anbelangt, so läßt sich auf die Frage nach dem Ursprungsort heute kaum eine jeden Zweifel ausschließende Antwort geben. Doch darf wohl bei dem Umstand, daß es hauptsächlich deutsche Wappen sind, mit denen es geziert ist, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermutet werden, daß es ein Werk deutschen Kunstfleißes ist. Abgesehen von diesem äußeren Moment bin ich auch in Hinblick auf die Art der Formengebung bei genauer Vergleichung mit den gleichzeitigen Zinnfunden in der Seine und mit dem Salzfaß des Musée de Cluny zu der Ansicht gelangt, daß unser Zinngefäß deutschen Ursprunges sein und wahrscheinlich einer Nürnberger Werkstätte entstammen dürfte.

Karl Lacher

ANNALEN DES GEWERBEFÖRDERUNGSDIENSTES DES K. K. HANDELSMINISTERIUMS. Unter diesem Titel sollen sechsmal jährlich Veröffentlichungen im Umfang von vier Druckbogen erscheinen (im Verlag von Otto Maaß' Söhne in Wien), mit dem Zweck, die Kenntnis des österreichischen Gewerbeförderungswesens bei den Gewerbetreibenden selbst und in der Öffentlichkeit zu verbreiten und zu vertiefen, die Tätigkeit der einzelnen österreichischen Gewerbeförderungsanstalten einheitlich zu gestalten und das einträchtige Zusammenwirken dieser Anstalten herbeizuführen,

der sozialpolitischen Praxis sowohl der staatlichen wie der autonomen Behörden auf dem engeren Gebiet der Gewerbeförderung Anregung zu geben und endlich der nationalökonomischen Wissenschaft Material zur Bearbeitung zu liefern. So kennzeichnet der Schöpfer des österreichischen Gewerbeförderungswesens, Sektionschef Exner, im Geleitwort zu den beiden ersten Heften die Aufgabe der „Annalen“, während Direktionsmitglied Sekretär Dr. Adolf Vetter die Notwendigkeit und die aussichtsvolle Tätigkeit der Gewerbeförderung bespricht. Ferner bringen die beiden Hefte noch die von Sektionschef D. W. Exner im k. k. Österreichischen Museum abgehaltenen Vorträge über die Tragödie der Hausindustrie und zwei Abhandlungen von Professor R. Apitsch über Handwerk und Handwerksförderung in Dalmatien und der Bukowina.



Hostienbehälter im Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum zu Graz

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Bei Schulte leitet eine Ausstellung voll mannigfaltiger Physiognomien das neue Kunstjahr ein. Deutsche, belgische, holländische, amerikanische, finnische und russische Bilder finden sich hier zusammen und bieten reiche Anregung, artistische Temperamente und malerische Ausdrucksformen zu studieren.

Sehr interessant ist eine Wiederbegegnung mit dem Weimaraner Christian Rohlfs, der jetzt in der Stadt des von van de Velde erbauten Folkvang-Museums, Hagen, lebt. Er ist jetzt siebenundfünfzig Jahre und sucht sich neue Wege zu erschließen. Seine Gartenstudien, seine Blumenstücke in flammenden, von Sonnenbrand kreischenden Farben sind in ihrer sinnlich lechzenden Lichtgier der Anschauungswelt van Goghs und mancher Freilichtbilder Edward Munchs verwandt. Knallig und prall liegen die Flächen da in unbarmherziger Mittagssonnenglätte; das Weiß, Gelb und Rot blendet das Auge. Ein Ringen ist in diesen Arbeiten, ein krampfiges Mühen, der Natur die stärkste Wirkung zu entreißen, sich ihr Feuer zu rauben. Aber man fühlt auch die mühsame Qual in dieser Abschrift; die scheinbar flüchtig hingeworfene Impression ist peinlich gerechnet und überlegt; keine Gnadengabe, sondern Mühe und Arbeit sieht uns hier an.

Besonders merkt man das an dem „Pauliturm von Soest“. Der Künstler wollte hier die Erlebnisse von Licht und Luft, von Wetter-Patina durch das Medium eines alten ragenden Turmes darstellen. Groß, mit der Hand des Vollenders, hat solche magische Koloristik mit tausendfältig changierenden Niederschlägen Monet in seiner Kathedrale von Rouen gemeistert. Rohlfs Türmerphantasie ist dagegen arm, sie bleibt technisch-experimentell ohne lebendigen Hauch.

Seine Augen-Abenteuer, seine optischen Genüsse von Nebel, Schnee und Licht über Münchener Dächern und Kirchtürmen versucht Charles Palmié zu bannen. Die farbigen Flöre und Schleier wirken aber manchmal etwas trocken.

Suggestiver, voll schwimmenden Dufts sind die lumineusen Feerien des pariserischen Amerikaners Butler, doch mehr Festfeuerwerk als echte Lyrik.

Eine „Art du feu“, eine Ausstattungskunst voll Geschmack und Raffinement scheint das, anregend für die Farben- und Beleuchtungsmischungen der modernen Szene. Virtuose Registerphantasie variiert Turnersche Lichtextasen, alle Erscheinungen werden in Farbe und Licht gelöst, die Städte mit ihren Brücken sind wie trunkene Nebelvisionen, vom Regenbogenschein überhaucht, und die Sonne hängt wie ein wabernder Dotter in dem wallenden Wolkengewebe.

Die Niederländer dieser Gesellschaft haben kein sehr auffallendes oder besonderes Gepräge. Der Holländer Gerke Henkes ist ein Anekdotenerzähler. Schon die Unterschriften seiner Bilder: „Ruhe nach der Arbeit“, „Eine gute Pfeife“, „Eine interessante Geschichte“ sagen deutlich, daß ihn das Genrehafte mehr reizt als die malerische Darstellung. Nun kann ja beides sehr gut zusammengehen, wie man bei Spitzweg fast immer und bei Kraus des öfteren sieht. Aber Henkes ist in seinen Wiedergaben der alten Fischer, der Klatschbasen in der Haube und in seinen Interieurspiegelungen ohne Charakteristik; er gibt die typischen Motive, glatt vom Traditionsmarkt übernommen. Glatte Präparate, keine licht- und luftumspielten Phänomene sind es.

Malerischer im Fühlen, Aufnehmen und Wiederspiegeln ist der Belgier Alphons van Beurden. Er hält Grachtenstriche mit Giebeln und ihrem flächigen Wiederschein im Wasser fest, fleckige Rinder im Grün der Weide, Wintersonnentupfen im gelben Walde.

Er malt ein Frühstück im Freien mit dem Farbenakzent des roten Rockes und er schreibt darunter: „Unser täglich Brot gib uns heute“; und in einer anderen Bibelspruchvariation über das Thema: „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen“, stellt er in graugrünen Gobelintönen und in Flachstilisierung der Gestalten die mühselige Arbeit der Treckschuitenzieher dar, die am Ufer gebeugt schreiten, das Seil um den Nacken, und die trägen, breitstirnigen Kähne schleppen.

Doch sind weder Motive noch Handschrift dieses Künstlers sehr persönlich.

Für eine gewisse, sich jetzt stärker betonende Stilrichtung ist der in Rom lebende Karl Hofer ein deutsames Beispiel. Antikisierend scheint sie, aber mehr nach der primitiv-archaischen Seite als nach der klassizistischen. An Artur Volkmann, der ja gleichfalls in Rom lebt, und seine starren Herbheiten denkt man. Und für beide hat Marrées gelebt. An Marrées erinnert sehr das Bild, das auf der rechtwinkligen Architektur des vertikalen aufrechten Körpers zum liegenden horizontalen aufgebaut ist. Auch das Spröde und Strenge dieser nackten Menschenkörper ist Marréeschen Vorstellungen verschwistert.

Es kommt dann aber ein merkwürdiges ethnographisches Moment hinzu. Der Jüngling, der auf der fernen Insel am Meeresstrand wandelt und mit einem Palmenblatt sich den Kopf vor der Sonne schützt, läßt an Gauguin und Tahiti denken. Man versteht wohl, wie künstlerischer Sinn aufs stärkste von der sich unvermischt charakteristisch und ausdrucksstark manifestierenden Art und Erscheinung einer fremden Rasse gefesselt werden kann. Ein der Natur Sichnäherfühlen als sonst, wirkt hier in dem Empfänglichen. So nahm Peter Altenberg die Aschantis auf, so erfaßt Rodins Bildnersinn die Gliedersprache der Tänzerinnen von Birma. So stark ist freilich das Ethnographische bei Hofer nicht betont, er gibt mehr das Bild des vegetativen Lebens, Vorstellung der „glücklichen Insel“, Himmel, Erde, Meer, und den Elementen nah der Mensch, jung, nackt, natürlich. Und aus solchen Vorstellungskreisen läßt sich noch eine Beziehung finden, nämlich zu den Bildern des Schweizers Hodler. Das Innerlich-Selbsterlebte kommt bei Hofers Arbeiten aber nicht sehr zwingend heraus. Bedenklich stimmt sogar seine Mars- und Venusgruppe. Daß Mars hier im Gesichtsschnitt und in der pagodenförmigen Hauptbedachung als Chinese frisiert ist, kann durch keine künstlerische Motivierung erklärt werden. Es wirkt als ein bewußter Kuriositätseffekt.

Den Abschluß der malerischen Internationale macht ein Russe und ein Finne.

Der Russe ist Leonid Pasternack. Man sieht zuerst von ihm Zeichnungen, Illustrationen von Tolstois Auferstehung und von seinen kleineren parabolischen Erzählungen. Die sind nicht sehr tiefgeschöpft. Es ist die flinke Zeichenstiftmache eines Allers-Skizzenbuches, die

den Fürsten mit der Morgenzigarre im Bette fixiert, Typen aus dem Gerichtssaal und vom Gefangenentransport festhält. Staffagenbilder sind das, die Äußerlichkeiten kommen zur Anschauung, nichts von dem Geist und dem großen Zorn des Werkes. Allzu gemütlich, behaglich ist das alles aufgenommen. Ein unbeteiligter Illustrator, kein Mitempfinder spricht hier. Man braucht sich nur die Radierungen der Käte Kollwitz zu Hauptmanns Webern vorzustellen, um das Leere der Pasternackschen Figuren zu merken. Kein Atem, kein Herzschlag, kein Aufschrei, nur echt die Kleider und der Rassetypus.

Dann aber überrascht nach diesem ersten Enttäuschungseindruck im nächsten Saal manch farbiges Porträt. Vor allem Kinderbilder von frühreifen, sorgend-fragenden Zügen fesseln und die malerische Stimmung, die Tonatmosphäre ist voll Können und Geschmack.

Stofflich interessieren auch die Erinnerungsblätter aus der Tolstoi-Welt, der Patriarch unter den Seinen im Zimmer und auf der Dorfstraße, mit Kindern und Bauern, und biblisch angeschaut, mit der Pflugschar den Acker bestellend.

Der finnische Maler ist Axel Galléen. Wir sind ihm schon oft begegnet und er war immer ein starkes Beispiel einer blutechten nationalen Kunst. Er fühlt sich als Verkündiger der Größe seiner Heimat, und ihre Riesensagen in Riesenmaßen vor den Heutigen aufsteigen zu lassen, ist ihm Berufung. Immer neue großzügige Bildvariationen aus den Finnen-Epos Kalevala lernt man von ihm kennen.

Alle diese Darstellungen von Helden, Schlachten, wilden Abenteuern, werden aber nicht illustrativ, nicht als Fabel und Begebnis gegeben. Sie werden durchtränkt und erfüllt mit der Landschaftsatmosphäre.

Die Natur, die diese Mythen bilden half, sie ist die Hauptheldin, und das „Klima der Begebenheit", nicht die Begebenheit allein ist das künstlerische Ziel. Dazu kommt eine ornamentale Behandlung in der Art des Anschneidens und Umrahmens der Szene, so daß diese Bilder an die Wand einer nationalen Kulturstätte gehörten. Ihre wuchtige, großzügig aufbauende Darstellung stimmt auch vollkommen in die machtvolle steineschichtende Architektur Finnlands, die höchst eigenartig darin ist, zyklopische Massen geistig regsam zu bewegen und zu gliedern.

Besonders liebt Galléen die Stimmung der blauen arktischen Eisnacht, die bleiche Phantastik der Schneelandschaft voll blendender Weiße.

Und solche Motive hat er auch ohne den Sagatext in Bildern klingen lassen.

Seltener sah man Porträts von Galléen. Hier trifft man Gorki und Edvard Munch von ihm.

Gorki frappiert. Das Knochige, Eckige des Kopfes ist herausgemeißelt. Das Gesicht glüht, es dampft vor Erregung, der ganze Mensch wirkt wie geladen, die Augen drängen, der Kopf bohrt sich vor — aber diese Erregung, das fühlt man, findet keinen rechten Ausweg, die Lippen scheinen zu stammeln und um den Mund zuckts wie von Qual und Angst und Suchen.

Es ist merkwürdig, wie diese menschliche Studie an die russischen Temperamente erinnert, die Gorki selbst und vor allem Tschechow im Onkel Wanja und in den drei Schwestern gezeigt hat und die so überzeugungsecht vom Moskauer künstlerischen Theater uns vor Augen geführt wurden. Das sind diese übervollen fragen- und klagenüberladenen Menschen, die an ihrem Gram würgen, fast ersticken, die in der Verworrenheit und Dumpfheit ihrer Beklemmung nur keuchen und stöhnen. In einem jähen Anfall schreit es wohl einmal aus ihnen auf, aber dann sinken sie wieder in sich zurück und wälzen ihre innere Bedrückung weiter.

* * *

Die Dresdener Kunstgewerbeausstellung gab durch ihr großes Aufgebot günstige Gelegenheit zu einer Heerschau und Musterung des Lebensfähigen und Zukunftstauglichen. Unter der Fülle der Gesichte fiel wieder durch seine Besonnenheit, seine ehrliche Material-

liebe, durch den Sinn für die Reize, die von Technik und präziser Konstruktion kommen und durch das feinfühlig ausgebildete Organ für das Wesentliche aller Aufgaben, für das Ableiten von Form und ausdrucksvoller Gestalt aus den Zweck- und Stoffbedingungen des Objekts, Richard Riemerschmied auf.

Besonders beachtenswert erschienen seine Einrichtungen der Kajüten und Offiziersmessen eines deutschen Kriegsschiffes, beachtenswert auch wegen des offiziellen Auftrages, der einen Erfolg der neuen Bestrebungen bedeutet. Riemerschmied ging hier, wie es auch Berlepsch-Valendas in seinen Bodenseedampfern tat, konsequent darauf aus, aus den Eigentümlichkeiten des Schiffskörpers diese Räume herauszugestalten, keine Illusionen von Festlandswohnungen vorzutäuschen, sondern gerade das, was die typische Scheindekoration des Schiffsinterieurs mit Stilornament mißverständlich verkleidet, zu betonen und daraus charaktervolle Motive zu gewinnen. Das Rippenwerk der Decke, die leichtsphärische Linienführung der Wandfügung, die Fensteraugen, das alles spricht sich eindringlich und sichtlich aus und die Möbel wachsen organisch aus diesem Hintergrund und diesem Boden auf.

Riemerschmieds Art eignet sich gerade für solche Lösungen, die mehr einen Möbelingenieur verlangen als einen phantasievollen Träumer, und es wird ihm auch Gelegenheit zu solcher Betätigung. Für Berlin erhielt er den dankbaren Auftrag, ein großes Weinrestaurant, das Haus Drarbach zu inszenieren.

Leider war er nicht auch der Raumarchitekt, der von Grund aus den Plan als ein Gesamtkunstwerk hätte anlegen können. Es scheint, daß man ihm nur eine Anzahl großer Säle und das Begleitgebiet einzelner Kojen, das typische und nicht sehr kultivierte Gelände des Berliner Massenrestaurants, wie es sich in der Zeit des Warenhauses parallel entwickelte, im Urzustand der nackten Mauern übergab. Also weniger eine Gestaltungs- als eine Einkleidungsaufgabe. Nur ihre Behandlung kann also beurteilt werden.

Riemerschmied verwandte als Hauptmaterial seinen Lieblingsstoff, das Holz. Er hat ja immer mit Hingebung sich in das Leben des Holzes versenkt, seine mannigfachen Erscheinungen und Arten studiert; er kennt die Sprache und Ausdrucksmöglichkeiten aller Baummaserungen, so wie Hermann Obrist die Sprache der Steine kennt.

Vor allem wurden in diesen Räumen interessante Paneelvariationen verwertet. Farbige Mischungen der Hölzer geben temperamentvolle, heitere Wandstimmung. Nicht Einlegearbeit, sondern die robustere, primitivere Technik des Ausschnittes und der Unterlegung, wie es Makintosh liebt, ist angewendet. Und dadurch wird die Wand nicht nur malerisch, sondern auch in ihrer Flächenführung lebhaft gegliedert. In mattem Graugrün sitzen zum Beispiel in Ovalausschnitten rotgebeizte Hintergrundfüllungen. Aus grauem Ahorn leuchten wie tiefliegende Augen hellrote Rundstücke auf. Interessanter und einfallsreicher noch ist die Wandbekleidung der Kojen. Einmal wählt Riemerschmied glatte Holzplatten, auf deren breiten Flächen sich das unerschöpfliche Motivspiel der Maserungswellen frei betätigen kann, und diese vertikal strebenden, natürlichen Linienphantasien werden proportionsgerecht durch die Paneelkante mit großgewelltem Horizontalrand abgeschlossen und zur Ruhe gebracht.

Zu diesen zeichnerischen Wirkungen der Maserungsfläche kommt als Abwechslung das Paneel einer anderen Koje, das mit Vertikalrippen von zackiger Struktur geteilt ist. Und diese Rippen fassen in Abständen Rundschnitte mit Baumringen gemusterte, natürliche Zierate.

Eine Abschlußleiste erinnert an die Handschrift moderner Buchkunst: eine flachgeschnitzte Blattwerkbordüre in farbiger Grundierung.

Ein besonderes Kapitel bilden die Decken und Beleuchtungsmotive. In den Sälen gibt es lichte Decken mit dem Schmuckkranz aus weißem Stuck, elektrische Glühkörper sind als Blumen ihm einkomponiert.

Feierlichen Klang hat die Deckenstimmung in dem Spiegelsaal. Die Decke ist hier mit mattgelbem Messingblech beschlagen, es ist wuchtig gehämmert, die Vibration des

Schlagens zittert noch über die Fläche, sie streckt sich in knitterig welligen Strahlen und mit allen Poren empfängt sie die Lichtreflexe und strömt sie wieder aus. Diese „Reflet metalliques“ sind aber nicht gleißend und blendend, sie haben eher einen dumpfen, tiefen Glanz.

In anderen Sälen spielt die leichtere Illuminationsstimmung vieler schwebender Einzelgehänge, jener Lampionstil der glöckchenleicht an Schnüren hängenden elektrischen Leuchtkugeln, wie sie die schottischen und die Wiener Innenkünste lieben. Das Licht wird bei dieser Taktik geschickt zur Füllung und Belebung des leeren Luftraumes der Zimmer benutzt, der nun von schimmerndem Schwebeklang erfüllt ist. Festliche Stimmung kommt daraus, die Anregungen japanischer Papierlaternen und italienischer Girandolen sind hier, unterstützt durch die so dankbar variable Eigenschaft des elektrischen Lichtes, fortgebildet worden.

Solche Schwebelichtsymphonie wallt auch durch das Prunk- und Renommierstück des Hauses, den Onyxsaal mit seiner grünen Stichkappendecke.

Aber hier ist die Instrumentation nicht rein gelungen. Diese schimmernden Steinwände in ihrer an sich bestrickenden Koloristik, voll irisierendem Meeresleuchten, klingen so tonstark, daß die Wölbung darüber hohl wirkt und auch die schwebenden Glühlichtsterne matt werden. Dieser Raum bekommt durch die unökonomische Verteilung seiner wirkenden Kräfte etwas Haltloses. Ihm fehlt der eigentliche Raumschluß. Es wallt und wogt durcheinander in einer schwindelerregenden, enervierenden, unendlichen Melodie. Gefährliche Eigenschaften sind aber das für einen Trinksaal.

Hier ist auch ein Riemerschmied sonst fern liegender Pomp- und Feierlichkeitszug betont.

Eine viel reinere Physiognomie als die weiten Hallen zeigen jene kleinen Kojen des ersten Stockes, von denen die Betrachtung ausging. Sie haben etwas Behaglich-Geschlossenes. Wie die kleinen Fenster als ein Friesarrangement in die Vertäfelung einbezogen sind, wie die niedrigen Decken gleich einem Schutzdach auf dem Kastenraum aufliegen, das hat einen beschaulich bergenden Gehäusecharakter. Ein unten zu monumentaler Wirkung geführtes Motiv kehrt hier in einer Variante wieder: die mit Messingblech beschlagene Decke. Sie hat in dem niedrigen Gemach natürlich nicht jenes firmamentale Lichtkranzornament. Sie ist den Dimensionen entsprechend zierlicher gehämmert und sie dient in dieser Behandlung gefügig und erfolgreich der Intimitätsstimmung dieser lauschigen Kajüte. Und man denkt zwischen diesen Holzwänden, über die das gehämmerte Messing sich streckt und spannt, an jene hübschen, mit feinhäutigem Metall beschlagenen Holzkästen, die in den Nürnberger Meisterkursen unter Riemerschmieds Leitung gearbeitet wurden.

* * *

Das Haus Trarbach signé Riemerschmied scheint Ehrgeiz und Nacheiferung geweckt zu haben. Leider nicht im guten Sinne, sondern in dem kleinlichen des Überschreiens und Übertrumpfens.

Das sehr populäre Weinrestaurant Kempinski mußte sich nun auch neu einkleiden. Als Dekorateur wurde Otto Balcke berufen, der den blauen Saal des Ausstellungspalastes mit Säulen, Mosaiken, Büsten, Triumphportalen, Reliefs und Trophäenschmuck entworfen.

Die Wahl schien nicht sehr glücklich und das Resultat war ein buntes Ausstattungsstück mit brillierenden Knalleffekten.

Die reformatorischen Erfolge der Sachlichkeitsbewegung sind doch sehr geringe, wenn ein großes Restaurant mit so kleinlicher Putzsucht, mit glitzernden Fetzen aller Kulturen behandelt wird. Intarsien, Mosaiken, figürliche Schnitzereien machen sich in den Fluren breit, die Farben sind aufdringlich. Das Hauptstück der Renovierung, die Doppelfassade, ist in fatalem Kulissenstil.

Ihre eine Seite, nach der Krausenstraße, ist in der Architektursprache ganz schwächlich und müht sich den Mangel an Charakter durch dekorierenden Putz zu ersetzen. Wie mit der Gießbüchse aufgetragen wirkt das Kringelwerk, weichlich und süßlich, eine Wand für ein Pfefferkuchenhäuschen, nicht aber für dieses den Straßenteil beherrschende massige Haus. Und an dieser teigigen Fläche hängt überschwer lastend ein dunkelgrünlicher, langgestreckter, breitgewölbter Metall-Balkonkasten, gefährlich anzusehen.

Und als Abschlußlinie zieht sich auf dem Dachrande wieder ein viel zu spärliches, schwindsüchtiges Gitter.

Die andere Fassade, nach der Leipziger Straße, hat in der formalen Führung und Gliederung gelungenere Züge.

Ihr Unterteil, Erdgeschoß und erster Stock ist als architektonische Einheit behandelt. Breit durchgeführte, mit Granitplatten belegte Pfeiler und ein vorspringendes Abschlußgesims darüber lagernd, fassen diesen Teil zusammen. Eingang und Verkaufsraum sind im modernen Ladenstil gehalten, großzügige Materialbehandlung mischt hier Bronze und facettiertes Glas mit den Granitrahmen zu einem wuchtigen Ensemble. Beleuchtung wird zum Schmuckfaktor. Die neue Art, das Schaufenster nicht direkt durch sichtbare Leuchtkörper zu belichten, sondern indirekt die Lichtwellen von einem wie ein Schnürboden über der Schaufensterbühne lagernden, innen erhellten Glaskasten strömen zu lassen, hat hier besondere Ausbildung erfahren. Dieser Glaskasten wird in der Frontfläche der Fenster noch eigenartig betont, er wölbt sich heraus, er hat eine farbige Verglasung mit Makintosh-Ellipsenfiguren — ein Lichtschmuckfries. Und aus den Zwischenplatten der ersten Stockwerkfenster bauen sich dreieckige Laternen hervor.

Der obere Hausteil darüber hat in seinen Zügen, dem schlank herausgebuchteten Balkon, dem kurvigen Giebelrand, manchen Reiz. Aber statt der reinen und wesentlichen Mittel stört dann wieder farbige Übertreibung, Überladung der Flächen mit Fratzen, bunten Schnörkeln, Reliefleibern tragender Körper, von einer Rasse, die man Sezessions-Karyatiden nennen muß, um ihre Lebensunfähigkeit gebührend zu kennzeichnen.

Solche Erscheinungen, die so zwitterhaft gemischt sind, die erkenntnislos manch gutes Ergebnis — jene Ladenarchitektur zum Beispiel — aufnehmen und dies dann mit den schlimmsten Surrogat- und Atrappenelementen vereinen, machen sehr bedenklich und lehren, daß wir es doch noch gar nicht so herrlich weit gebracht.

* * *

Im Kaiser Friedrich-Museum fesselt das Interesse die jetzt sorgfältig und mit seltenen Stücken ausgebaute Islamische Abteilung. Eine zwingende Anregung, diesen bisher in unseren Sammlungen künstlerisch nicht genug gewürdigten vorderasiatischen Schätzen ein selbständiges Reich zu errichten, kam von der Schenkung jener orientalischen Palastfassade der Sassanidenperiode mit ihrer unerhörten Formphantasie und dem unbeschreiblichen Einklang von Monumentalität mit Filigrangrazie. Diesem erlesenen Besitz hat sich nun eine Anzahl von Kleinkunstwerken aller Techniken angegliedert, viele als Schenkung der von Bode so geschickt gewonnenen und herangezogenen Kunstfreunde, manche als Leihgabe, wie die reichhaltige Kollektion von Professor Friedrich Sarre. Vielseitig vertreten ist die Keramik, besonders in der Form der Fliesen, die ja in der mohammedanischen Architektur eine so wichtige und dankbare Rolle spielen. Geschnitten und glasiert sind sie, oft mit den Ornamenten arabischer Schrift geziert oder mit Ranken- und verschlungenem Blattwerk. Blau ist die Lieblingsfarbe, zum hellen stimmt sich ein dunkleres Blau, ein sanftes Gelb und ein wie darüber gestäubter Goldhauch.

Tongefäße sieht man dann oft mit metallischen Reflexen und in proportionsschönen Bildungen, schlankhalsig und gewölbt.

Die reizvolle und zu raffinierter Vollendung gesteigerte Tauschiertechnik, die in den ausgravierten Bronzegrund Silberplättchen einhämmert, eine Art Metallintarsia, kann man an Vasen, Schalen, Tellern und Kannen studieren. Die Motive sind meist darstellerisch, Schilderung von Jagden, Hoffesten, stets figurenreich mit geschickter Regie komponiert.

Elfenbein- und Lederarbeiten, Gläser, Buchmalereien sind in ausgewählten Stücken vertreten. Besondere Kostbarkeit stellt das Skizzenbuch des persischen Künstlers Riza Abbasi aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts dar.

Schließlich die vorderasiatischen Teppiche. Hier hat sich Bode selbst als opferfreudiger Spender betätigt. Er hat eine große Anzahl seltener Stücke aus seinem Besitz hergegeben. Und diese Teppichkollektion ist nun die wirkliche Illustration zu der aufschlußreichen und kenntnistiefen Monographie, die Bode über die vorderasiatischen Knüpfteppiche geschrieben. Hier sieht man viele Originale der Bilder jenes Buches wieder.

Jener Familie der Tierteppiche, die aus der Periode der Saffidendynastie stammt, begegnet man. Chinesische Einflüsse charakterisieren sie. Die chinesischen Fabeltiere, der Phönix, der Kilin, die Drachen erscheinen, die Wolkenbänder, das buddhistische Kegelornament. Der berühmteste Sproß dieser Familie, der Jagdteppich mit lachsfarbenem blumendurchrankten Grund mit Reitern zwischen Hasen, Füchsen, Antilopen, Wildschweinen, befindet sich bekanntlich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses.

Wie eine Sammlung aller chinesisch-persischen Leitmotive wirkt der große wollene Tierteppich, der aus einer Genueser Synagoge in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums kam. Das Innenfeld gleicht hier einem Wald von Blumen, Sträuchern und Bäumen: Platanen, Zypressen und Mispeln. Auf weißem Grunde blühen sie auf und in diesem Garten wimmelt es von Tieren. Ein Eden, aus verschiedenen Kulturen gemischt, ist er. Die chinesischen Fabelgeschöpfe, die sich vereinzelt auf den anderen Teppichen fanden, erscheinen hier in Gemeinschaft und sie geben sich ein Stelldichein mit den Tieren Vorderasiens. Grasend und nach einander äugend sind sie dargestellt. An den Zypressen lauern züngelnde Drachen. Löwe, Panther, Stiere, Steinböcke, Schakale und Hunde umschleichen sich; Affen und Vögel schaukeln auf den Bäumen, in den Zweigen. Kraniche, das chinesische Symbol der Unsterblichkeit, schreiten und flattern im Mittelfeld zwischen langgezogenen Wolkenbändern.

Ferner sieht man Proben einer nicht weniger edlen Familie, der sogenannten Polenteppiche. Sie sind aus Seide, auf einem Grund von Silber- und Goldfäden gearbeitet. Statt des Tierdekors zeigen sie Pflanzenschmuck. Und zwar herrscht hier jenes in der Kunst des Orients so beliebte Motiv des schmalen ausgeschwungenen Palmenblattes vor, das Bode mit einer Partisane vergleicht. Dazu kommen päonienartige Blumen, Pfirsichblüten, Wolkenbänder und auf dem Boden zieht sich ein zackiges, an maurische Architektur erinnerndes Zinnen-Ornament. Malerisch, leuchtend von Farben, wirken diese Knüpfereien; hochgeschoren sind sie, in tiefem Grunde liegen die Gold- und Silberfäden, zart und hell schimmern die Töne und ein Lichterfluten wallt über die Fläche. Felix Poppenberg

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9—1 Uhr und von 6—8 ½ Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten August und September von 7065, die Bibliothek von 2037 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BRANDT, M. V. Die chinesische Kleinkunst. (Westermanns Monatshefte, 50. Jahrgang, 11.)

DREYFOUS, M. Les Arts et les Artistes pendant la periode révolutionnaire (1789—95) d'après les Documents de l'Époque. 8°, VIII—471 p. Paris, Daragon, Frcs. 3·50.

SALADIN, H. L'Art musulman. 8, 19 p. Paris. (Extrait du Bulletin archéologique.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

Villas et maisons de campagne. Construction. Art et décoration. Plans de jardins. Ameublement. Basse-cour. Horticulture. Elevage. .... Vol. 1er Nr. 1. Juillet 1906. Grand in-4 à 3 col., 16 p. avec grav. Paris, Michel. Abonnement annuel. Paris et dép. 12 Frcs., étr. 18 Frcs.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

WARTMANN, W. Sechs Schweizer Scheiben (Glasgemälde) in Angers. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. VII, 4.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

DREGER, M. Die Stoffe aus dem Reliquienschrein Karls des Großen. (Österreichische Rundschau, VIII, 96—97.)

KEKULE VON STRADONITZ, ST. Das Turnier zu Brüssel 1905. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 2.)

Maison, La, hollandaise au temps de Louis XIV. 11 planches avec texte de S. Muller Fz. Utrecht, C. H. E. Breyer. Fol. en portef. F. 6·50.

TRÉVÉDY, J. La Tapisserie de la bataille de Formigny, dite „tapisserie de Fontainebleau". In-8°, 10 p. Saint-Brieuc, Prud'homme, 1906. Extrait des Mémoires de l'Association bretonne, 1905.

VI. GLAS. KERAMIK

ECKINGER, Th. Töpferstempel aus Vindonissa. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. VII. 4.)

Glasmacherpfeifen, Über. (Sprechsaal, 24.)

S. L. Französische keramisch-technische Synonyma. (Sprechsaal, 24.)

wd. Neuere Einrichtungen zum raschen Aufnehmen von Glas. (Sprechsaal, 25.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

FORRER, R. Die ältesten gotischen ein- und mehrläufigen Faustrohrstreitkolben. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV. 2.)

— Gotische Federzeichnungen heraldisch geschmückter Turnierritter. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV. 3.)

KEKULE VON STRADONITZ, ST., s. Gr. IV.

MÖRTZSCH, O. Preise der Waffen, Kriegsgeräte und -vorräte zur Zeit der Hussitenkriege in der Mark Meißen und der Lausitz. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 3.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

AGNEL, A. d'. Notes sur le trésor de la cathédrale de Marseille. 8°, 12 p. et pl. Paris. (Extrait du Bulletin archéologique.)

E. Z. Ein Tafel-Aufsatz für die Stadt Dresden. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

MORANVILLÉ, H. Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis Ier Duc d'Anjou. 3e fasc. 8°, 321 à 626 p. Paris, Leroux.

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

FORRER, R. s. G. VIII.

KROMER, H. E. Deutsche Medaillen und Plaketten. (Über Land und Meer, 48.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GEFFROY, G. Les Musées d'Europe. La Belgique. (Bruxelles; Anvers; Bruges; Malines; Gand). 4, 161 p. Avec 57 Ill. hors texte et 118 Ill. dans le texte. Paris.

DRESDEN.

ZIMMERMANN E. Typisches und Neues in der Raumkunst auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

— ZOBEL, V. Anmerkungen zur Dresdener Ausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

METZ.

e. Die Lothringer Keramische Ausstellung in Metz. (Sprechsaal, 24).

PARIS.

HERON DE VILLEFOSSE, A. et MICHON, E. Musée du Louvre. Departement des Antiquités grecques et romaines. Aquisitions de l'année 1905. 8°, 7 p. Paris.

ST. LOUIS.

APPERT, L. Exposition internationale de Saint Louis en 1904. Section française. Paris, Vermot.

WIEN.

FRIEDMANN, A. Ausstellung der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, Juli-Aug., n. „Neues Wiener Tagblatt".)

— G. V. Spitzen- und Porträtausstellung Wien 1906. (L'Art, Mai.)

— HEVESI, G. Volkskunst und Hausindustrie in Österreich. (Kunstgewerbeblatt, 6.)

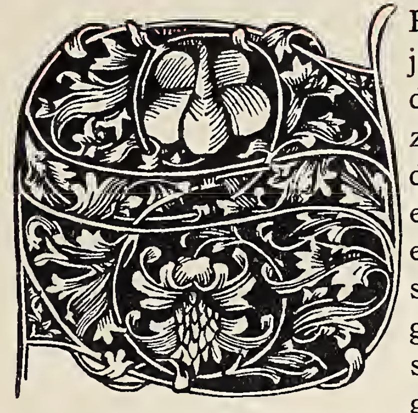
— — Wiener Brief. (Ausstellungen.) (Kunst-Chronik, N. F. XVII, 14.)

— KUZMANY, K. M. Die Frühjahrausstellung der Wiener Sezession. (Die Kunst für Alle, XXI, 17.)

— Möbelausstellung, 17., s. Gr. VII.

— RITTER, W. L'Exposition de l'Art chrétien moderne à Vienne. (La Chronique des Arts, 1906, 5.)

ZUR GESCHICHTE DER WIENER HOFBURG VON MORIZ DREGER-WIEN



EIT Jahrhunderten führt an der alten Burg, dem jetzigen Schweizerhofe, vorbei in der Verlängerung des Kohlmarktes eine Straße gegen die Vorstadt zu (Abbildung auf Seite 608). Als (gegen 1670) der sogenannte Leopoldinische Trakt der Burg errichtet wurde, leitete man diese Straße mittels einiger Schwibbogen durch ihn hindurch, ungefähr so, wie sie noch heute zu sehen ist. An der Seite gegen die Stadt zu war der allmählich entstandene große Burghof durch ein einfaches Tor geschlossen, an dessen Stelle 1712 die nach Hildebrandts Entwürfen errichtete „Carolinische Triumphpforte" trat; ein anderes Tor führte am anderen Ende derselben Hofseite in die Schauflergasse (vergleiche Abbildung auf Seite 609).*

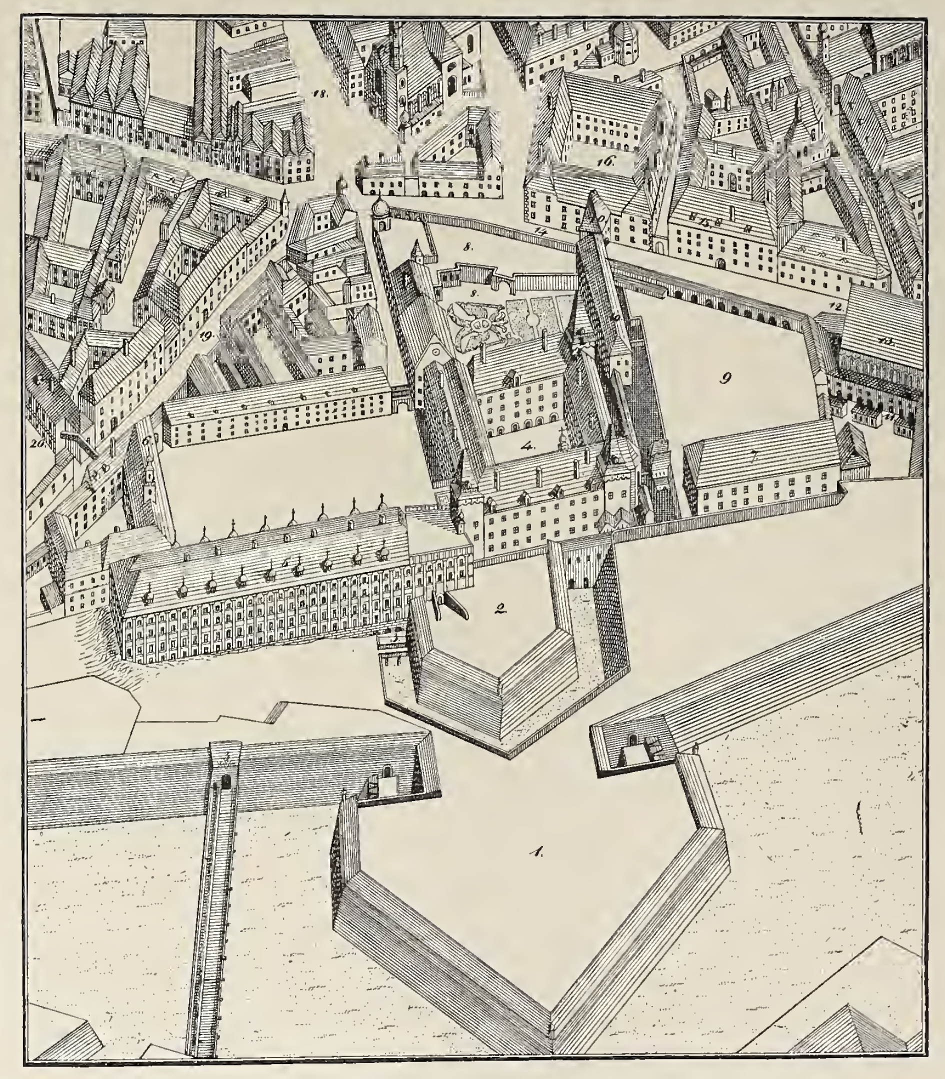
Mit der „Carolinischen Triumphpforte" war zum ersten Male der Gedanke zum Ausdrucke gelangt, dem bereits weit ausgedehnten Burg-Komplexe einen gemeinsamen, der Bedeutung eines Kaisersitzes würdigen Zugang und gewissermaßen einen künstlerischen Zusammenhalt zu geben, ein Gedanke, den man seither nicht mehr verlassen hat und wiederholt zu verwirklichen suchte.

Dieser erste künstlerische Torbau bestand allerdings nicht lange; er mußte dem Neubaue oder vielmehr dem Umbaue des Reichskanzlei- und Hofkammergebäudes, das sich nun über die ganze Länge des Hofes ausdehnte, weichen. Es erscheint das Tor nun in die neue Hoffront selbst eingeschlossen und erhält in dem anderen Zugange an der Schauflergasse ein künstlerisch gleichwertiges Gegenstück. Wie die Abbildung auf Seite 611 zeigt, sind die Tore gegen den Hof zu später ganz gleich gestaltet worden; außen ergab sich aber eine verschiedene Behandlung durch die verschiedene Lage der anstoßenden Straßen und die verschiedene Grundrißgestaltung der angrenzenden Bauteile ganz von selbst.

Beiläufig bemerkt, war es für einen Architekten und gewiß nicht weniger für einen Bauherrn der Barockzeit etwas ganz Selbstverständliches, daß man in dem Hofe nicht eine einzige Prachtfassade errichten, sondern alle Seiten einander entsprechend ausgestalten wollte. In der Tat zeigt uns auch die hier auf (Seite 611) wiedergegebene Ansicht die Ansätze der erneut gedachten Schmalseiten, die aber nie so ausgeführt wurden.

Wir kehren jedoch zu dem wirklich Bestehenden zurück. Außerhalb beider Haupttore der Reichskanzlei liegt zunächst ein achteckiger Raum und vor dem nach dem Kohlmarkte zu, ein erst 1893 vollendeter Kreisbau mit acht mächtigen Bogenstellungen; von diesen sind, wie man aus den

* Vergleiche Realis (Coeckelbergh-Dützele) „Die k. k. Burg in Wien", Wien, 1846. Seite 74.

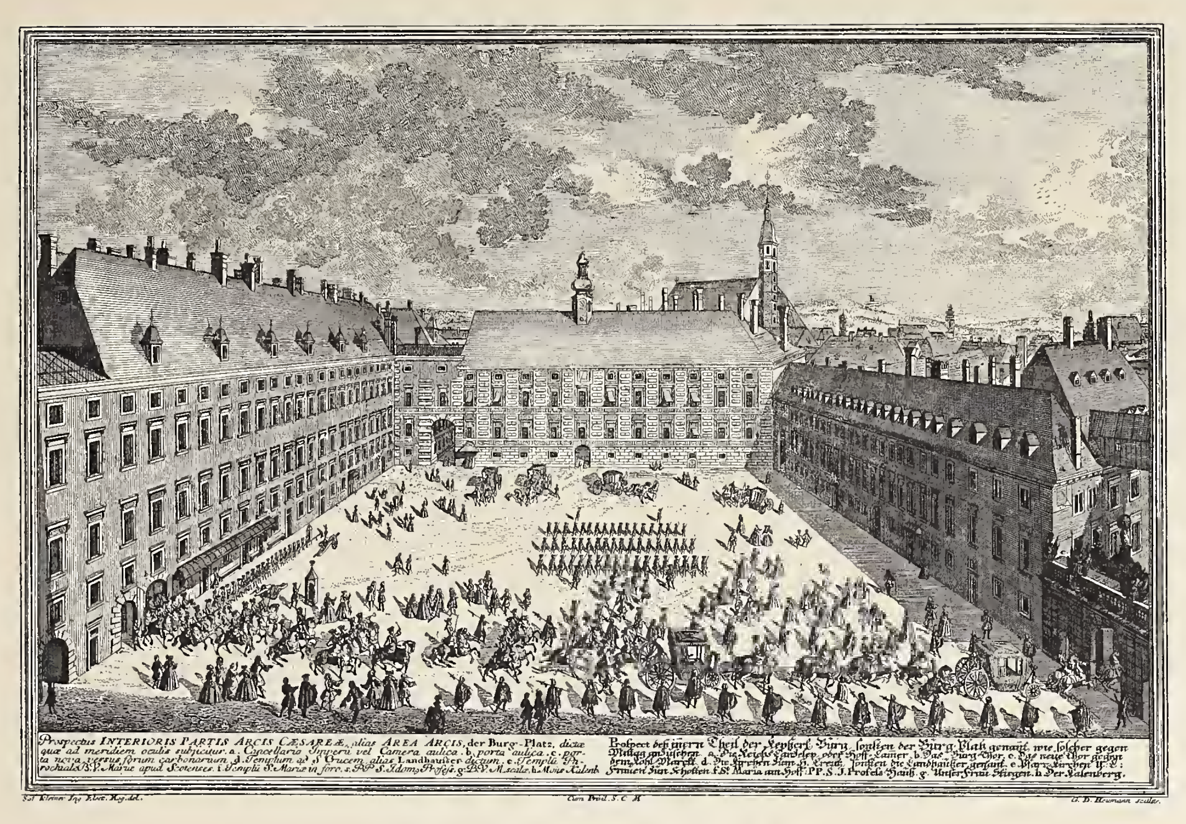


Ansicht der k. k. Hofburg und Umgebung nach Daniel Suttinger (1688)

Abbildungen auf Seite 610 und 612 ersehen kann, etwa die Hälfte tatsächlich noch alt. Außer diesen alten Teilen war bis zu dem erwähnten Neubaue dieses Burgteiles in den Jahren 1890 bis 1893 ein kleiner Teil der begonnenen alten Außenfront an der Ecke des Reitschulbaues erhalten (vergleiche die Abbildung auf Seite 612). Nach diesen geringfügigen Resten ist es jedenfalls schwer, sich ein Bild davon zu machen, wie die Fassade aussähe, wenn nicht eine so lange Unterbrechung des Baues eingetreten wäre.

Wir haben nun aber in den bekannten 1724 bis 1737 erschienenen Werke von Salomon Kleiner* einen Stich erhalten, der uns ein Bild der Fassade gegen den Michaelerplatz hin gibt (Abbildung auf Seite 613), und man hat sich, wollte man den alten Bau sich wenigstens im Geiste vollendet vorstellen, zunächst auch immer an diese Ansicht gehalten. Man konnte sich nun allerdings nicht verhehlen, daß ein wesentlicher Punkt durchaus nicht stimme, nämlich die Kuppel, die der erhaltene Rest und auch schon ein

* Wahrhafte vnd genaue Abbildung Aller Kirchen und Clöster welche sowohl in der keyserl. Residenz-Statt Wien, als auch in denen umliegenden Vorstaetten sich befinden. Wobey nicht weniger theils fürstl. theils gräffl. und andere schöne Gebäude denen Liebhabern zur Belustigung vorgestellet seyn. Daselbst nach dem Leben gezeichnet von Salomon Kleiner, Architecturae Cult. Verlegt und an den Tag gegeben durch Johann Andreas Pfeffel, den Key. May. Hoff Kupferstecher in Augsburg.

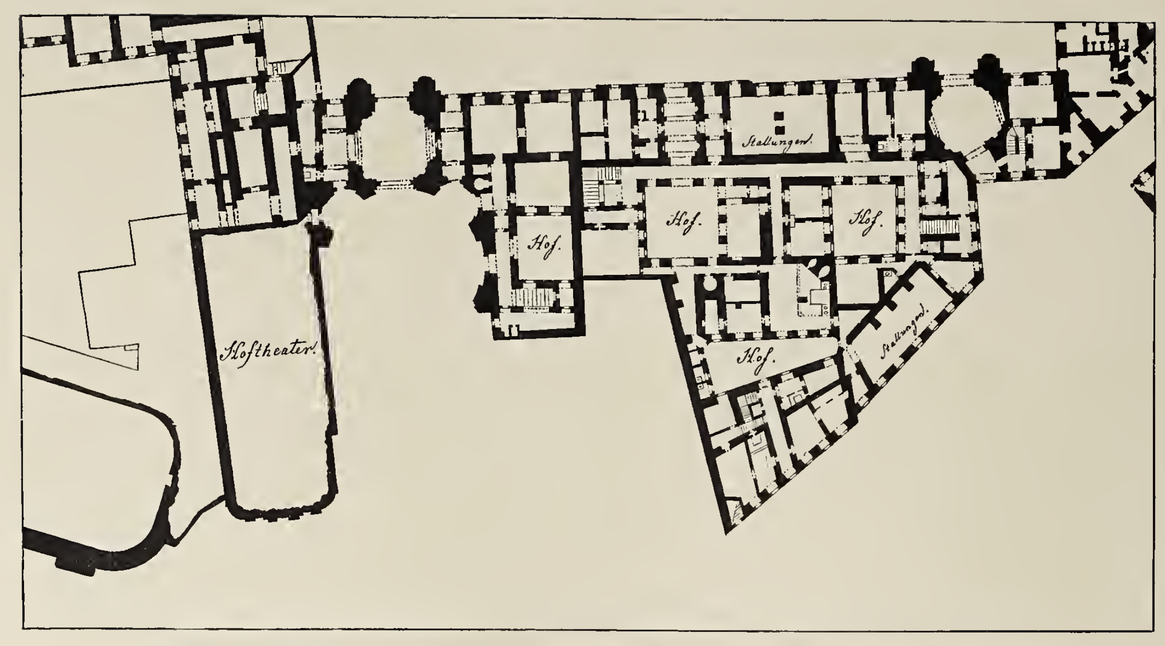


Der innere Burgplatz nach Sal. Kleiner

späterer Stich bei Kleiner uns zeigen (Abbildung auf Seite 614). Dieser Widerspruch ist auch dann nicht gelöst, wenn man die — trotz verschiedener Abweichungen — offenbare Kopie des Wiener Modelles (oder vielmehr des Stiches danach), die Berliner Hofbibliothek, betrachtet; denn diese zeigt, trotzdem sie völlig ausgeführt ist, überhaupt keine Kuppel und der Wiener Bau, obgleich er unfertig ist, wenigstens eine.

Trotzdem uns nun im Besitze des kaiserlichen Hauses eine ganze Reihe älterer Entwürfe — auch aus der Zeit Karls VI. und der Frühzeit Maria Theresias erhalten, wenn auch bisher wenig gewürdigt, sind, so findet sich darunter doch gar keine aus jenen Zeiten stammende Gesamtansicht der Fassade gegen den Michaelerplatz, die mit den wirklichen alten Resten in Zusammenhang zu bringen wäre.

Ich glaube aber, daß es dennoch das beste, wenn nicht das einzige, Mittel, zu einiger Klarheit in dieser Frage zu gelangen, sein wird, daß man die verschiedenen uns heute noch erhaltenen Pläne, Aufrisse und sonstigen Spiegelbilder älterer Entwürfe hier kurz durchgeht und in ihren Eigentümlichkeiten zu erkennen sucht. Wenn hiebei über die Entwürfe im kaiserlichen Besitze hinausgegangen wird, so glaube ich deshalb natürlich nicht, nun alle hier in Betracht kommenden Arbeiten erwähnt zu haben oder auch nur zu kennen. Auch sollen keineswegs alle, nur in Nebensachen unterschiedenen Varianten ein und desselben Hauptprojektes aufgezählt werden; sondern es soll vor allem versucht werden, die Hauptetappen der baulichen

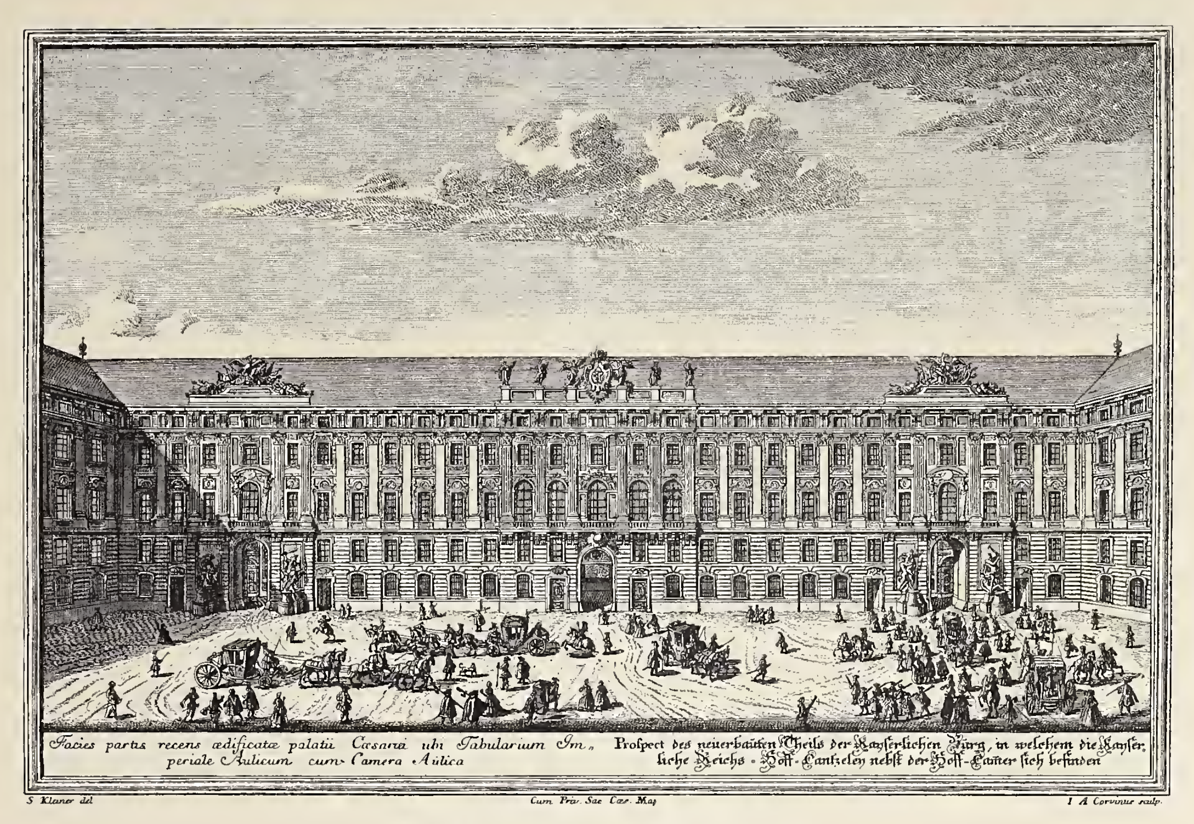


Teil eines Planes der k. k. Hofburg aus dem Anfange des XIX. Jahrhundertes nach Amann

Idee, soweit noch unterbrochene Traditionen vorhanden waren, festzustellen. Man wird den Versuch, in dieses Problem einzudringen, wohl gerechtfertigt finden; die kaiserliche Burg ist doch die wichtigste Aufgabe der Profankunst, die nicht nur Wien, sondern die österreichischen Länder im XVIII. Jahrhunderte zu stellen hatten, eine der wichtigsten jener Zeit überhaupt. So sagt auch J. Bas. Küchelbecker („Allerneueste Nachricht vom römisch kaiserlichen Hofe", Hannover 1730, S. 622): „Wir wollen uns aber mit der Beschreibung der Kayserlichen Burg nicht länger aufhalten, weil solche Nachricht vergebens ist, indem kayserliche Majestät resolviret, dieselbe niederzureissen, und solche von Grund aus auf das prächtigste bauen zu lassen, welche nach dem Riss, so der kayserliche Architect, Hr. Fischer von Erlach gemachet, ein ungemein prächtiges Gebäude werden, und in Teutschland nicht seines gleichen haben wird. Auf der einen Seite hat man bereits schon seint etliche Jahre die Reichs-Cantzelley, ingleichen vorne bei denen Augustinern die Kayserliche Reit-Bahne bauen lassen, welche beyde sehr prächtige Gebäude, und von guten Gusto sind, an welchen eine reine Architectur anzutreffen."

Man darf erwarten, daß die Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung dieses Baues zugleich die Erkenntnis der künstlerischen Ideen jener Zeit in Österreich überhaupt ist und auch Schlaglichter auf die allgemeine Kunstentwicklung zu werfen vermag. Diese Vermutung hat sich mir bei näherem Eindringen in die Frage auch in überraschender Weise bestätigt.

Bei der geradezu überwältigenden Fülle neuer, für die ganze Kunstgeschichte Österreichs im XVIII. Jahrhundert überaus wichtiger Tatsachen, die das Studium des in Betracht kommenden Materiales ergibt, darf man natürlich nicht erwarten, daß jede Frage schon endgültig gelöst ist, um so



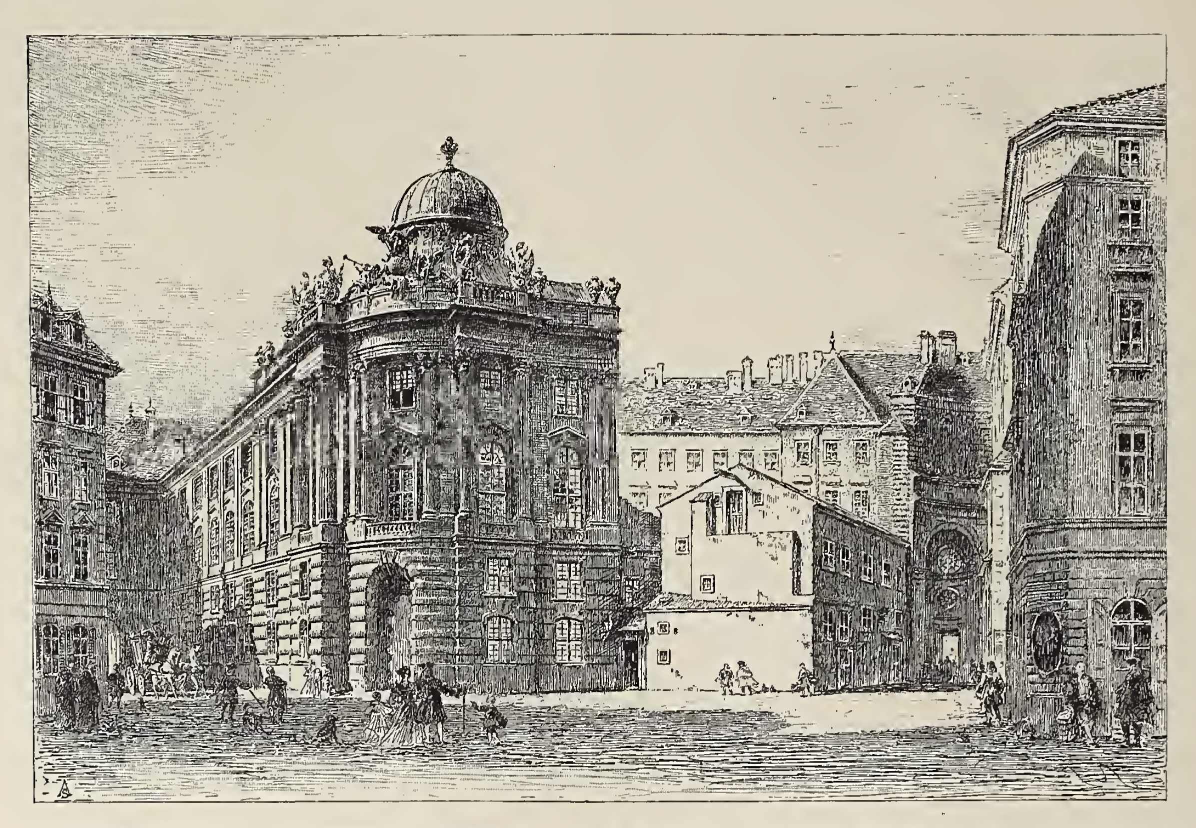
Die „Reichskanzlei“ nach Sal. Kleiner

mehr als Vorarbeiten nur in verschwindendem Maße vorhanden sind; ich bin mir bewußt, nur Vorläufiges zu bieten. Ich trete aber dennoch damit hervor, weil die bisherigen Ergebnisse, von denen einige auch wohl schon als sicher angesehen werden können, vielleicht wieder anderen Forschern Veranlassung geben, Fragen, die sie beschäftigen, in dem neuen Zusammenhange zu betrachten und anders aufzufassen, sowie auch ihre Meinungen zu äußern, so daß man bei einer weiteren Bearbeitung des Stoffes schon sicherer gehen kann.*

Eines der frühesten Stadien der Entwicklung eines größer angelegten Torbaues führen uns, soweit unsere Kenntnis heute eben reicht, die bezeichneten und datierten Entwürfe Hildebrandts, eines der beiden Hofarchitekten, vor Augen.** Die 1724 und 1725 ausgeführten Zeichnungen

* Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit allen jenen Persönlichkeiten und Behörden, die mir bei Beschaffung des gegenwärtig außerordentlich zerstreuten Materiales ihre gütige Unterstützung liehen oder mich bei diesen Studien sonst in wohlwollender Weise förderten, meinen ergebensten Dank auszusprechen. Es wäre hier vor allem Seiner k. und k. Apostolischen Majestät Obersthofmeisteramt zu nennen, sowie der Stadtrat der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, des weiteren insbesondere der Erste Hofrat im Obersthofmeisteramt, Franz Freiherr von Wetschl, und Herr Oberbaurat Eduard Henrich im Baudepartement des Obersthofmeisteramtes, Herr Direktor der k. k. Hofbibliothek, Hofrat Professor Josef Ritter von Karabacek, die Direktion der k. u. k. Familien-Fideikommißbibliothek sowie die Direktion der Städtischen Sammlungen in Wien, Herr Oberbaurat Professor Friedrich Ohmann, ferner der Vorstand der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums, Herr Regierungsrat Franz Ritter, Herr Dozent Dr. Hermann Egger und — last not least — Herr Alois Trost, Skriptor an den Städtischen Sammlungen in Wien.

** Die Bezeichnung lautet: „Johann (beziehungsweise Johannes) Lucas de Hildebrandt innen. et delin. anno 1724 S. C. M. Consil. et aulae Archit.“ (So auf dem Grundrisse; auf den Aufrissen findet sich die Jahreszahl 1725.) Blätter, bei denen nichts Näheres angegeben ist, befinden sich im Besitze des Allerhöchsten Hofes.



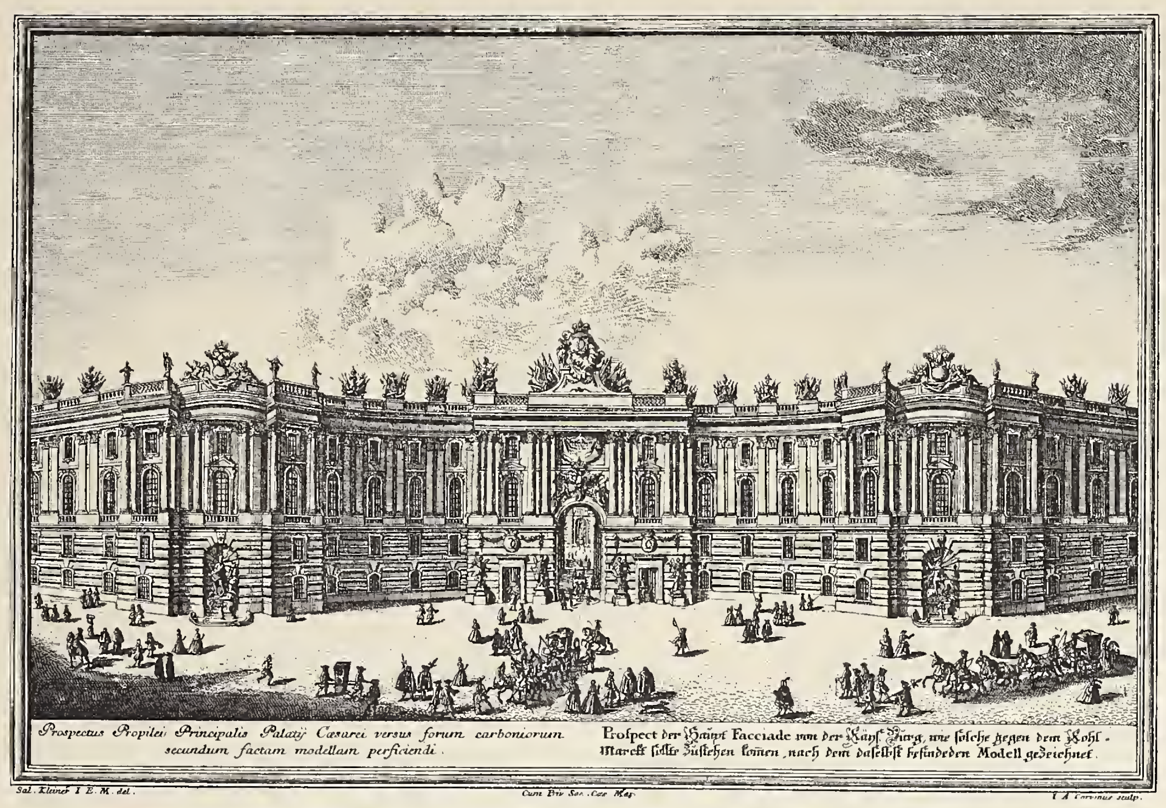
Die Reitschulecke mit dem ältesten Burgtheater nach einer Zeichnung von A. Steininger (aus: „Die Theater Wiens", II. 1., herausgegeben von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien)

sehen einen fast vollständigen Umbau des älteren Burgkomplexes, insbesondere auch des Schweizerhofes, vor.

Die gewaltige Fassade, die Hildebrandt gegen die Vorstadt, oder vielmehr gegen eine Parkanlage auf dem erweitert gedachten Festungswerke plant, ist eine außerordentliche Vergrößerung des Belvederes mit Einzelnformen, die besonders an diesen Bau und an das Palais Daun (jetzt Kinsky) erinnern (Abbildung auf Seite 615); zwischen dem ganz erneut gedachten Schweizerhofe und der Hofbibliothek fände eine gewaltige Kuppelkirche Platz. Das Ganze müßte von ungewöhnlich reicher und zugleich ernster Wirkung gewesen sein.* Uns beschäftige hier aber nur die Lösung des Zuganges vom Michaelerplatze aus. Zunächst sei bemerkt, daß die beiden Tore auf der Seite der Reichskanzlei (die damals noch nicht in der Weise wie heute erneut war) ganz an den Ecken liegen, also ähnlich, wie die Abbildung auf Seite 609 sie uns zeigt; besonders wichtig ist aber, daß sich am Michaelerplatz eine — etwa halbkreisförmig — eingeschwungene Einziehung findet, aus deren Mitte wieder ein Rundbau heraustritt (Abbildungen auf Seite 616 und 617).

Auf den Gedanken, eine solche Einbuchtung zu schaffen, mag man dadurch geführt worden sein, daß die beiden Gassen an der Stadtseite der

* Übrigens stimmen die Aufrisse schon der Achsenzahl nach nicht genau mit dem Grundrisse, so daß man annehmen muß, daß ein Teil der Entwürfe verloren gegangen ist.



Ansicht der Fassade der k. k. Hofburg gegen den Kohlmarkt nach Sal. Kleiner

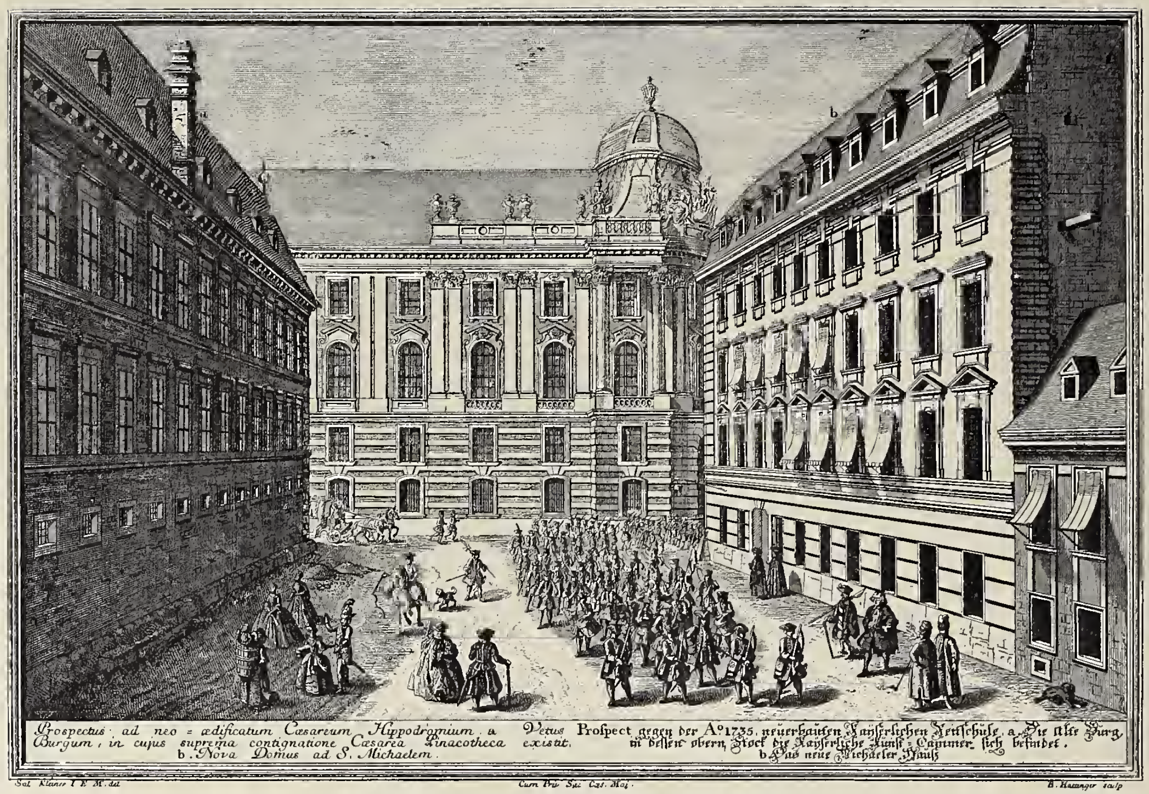
Burg, die Schaufler- und die Augustinergasse, in ihrer Verlängerung am Michaelerplatze in einer, allerdings ziemlich breiten, Spitze zusammenlaufen. Es lag also nahe, diese Spitze, die außerdem dem Kohlmarkte so ziemlich genau gegenüberliegt, zur Anbringung eines Tores abzustumpfen. Und nichts konnte da größere Wirkung erzielen und dem Charakter eines Torbaues mehr entsprechen, als wenn man die abgestumpfte Spitze in einer Rundung einzog.*

Die hineingehenden Teile des Rundes im Plane Hildebrandts zeigen beiderseits je drei Öffnungen; der heraussspringende Teil hat gleichfalls drei Achsen. Es ist das Verhältnis zwischen Mittelteil und Flügeln also ein ganz anderes als später. Die äußeren Ecken sind bei der Übermacht des Mittelbaues begreiflicherweise nicht weiter betont.

Der turmartige Rundbau öffnet sich nun aber auch nach innen zu in drei Achsen und zwar nach einem langen, gassenartigen Hofraume, der dann durch Tore in dem geplanten Reichskanzleitrakte seine Fortsetzung in den Hof selbst findet. Die ganze Idee der Gasse ist offenbar schon durch den früheren Bauzustand gegeben; sonst hat der Plan mit diesem, wie man ihn auf Abbildung auf Seite 608 erkennen kann, aber kaum mehr etwas gemein.

Es scheint nun, daß Teile des Hildebrandtschen Planes tatsächlich zur Ausführung gelangt sind; vor allem darf man dies, nach den erhaltenen

* Vergleichbar ist das Tor des unteren Belvederes gegen den Rennweg; doch handelt es sich da nur um eingeschossige Bauten.



Ansicht der k. k. Reitschule nach Sal. Kleiner

Teilen, bei der einspringenden Ecke der Schauflergasse mit den zwei Fenstern rechts und den sieben Fenstern links davon annehmen; nur wurde die äußere Toröffnung später ganz in die Ecke des einspringenden Winkels verlegt (vergleiche Abbildung auf Seite 610). Diese Teile stimmen bis auf unbedeutende Änderungen ganz mit den in der Abbildung auf Seite 616 gegebenen Formen rechts und links von dem pilastergeschmückten Mittelteile; die eigentümlichen Scheibenmotive und die quastenartigen Formen an den Fenstern finden sich ebenso am Belvedere wie am Palais Daun (vergleiche Abbildung auf Seite 619). Und auch sonst haben die drei Bauten manche Ähnlichkeit untereinander.

Auch ein Teil der angrenzenden Innenteile, wie die Stiegen und Partien wenigstens in zwei der kleinen Höfe, können noch auf Hildebrandt zurückgehen, wenn sie später auch zum Teile wieder umgestaltet wurden.

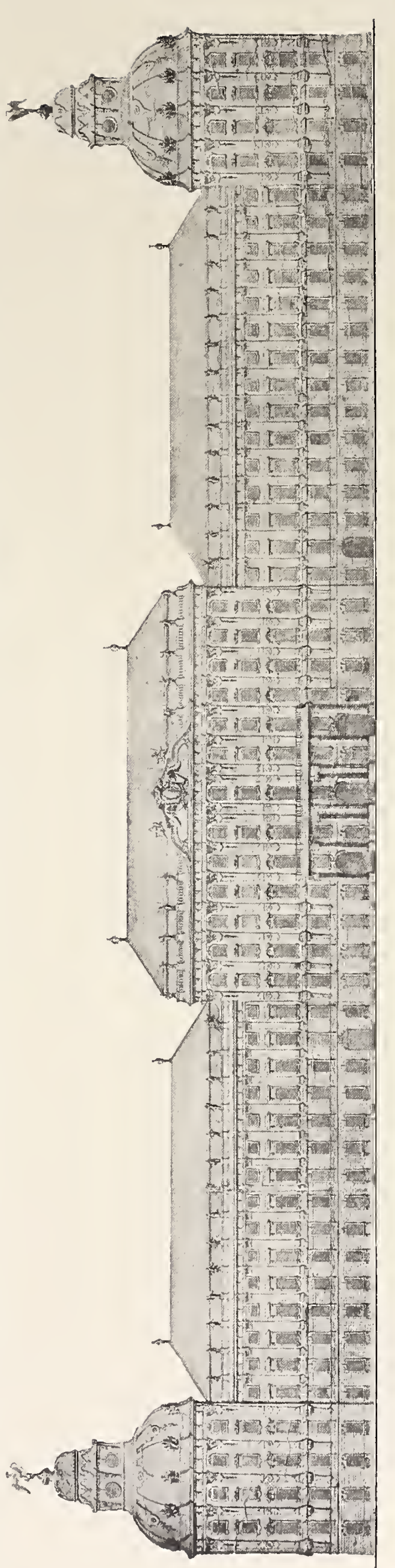
Ich glaube, daß man auf dem Plane sogar ganz genau unterscheiden kann, welche Teile wirklich ausgeführt und welche bloß projektiert waren. Wir sehen zunächst, daß Teile des Mauerwerkes grau, andere lichtrot angelegt sind.

Grau sind die damals eben im Umbau begriffene Hofbibliothek, der von Kaiser Joseph I. (also vor nicht langer Zeit) neu erbaute Redoutensaal, die Amalienburg und Teile des Leopoldinischen Traktes angegeben; es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß mit der grauen Farbe jene Bauteile angedeutet werden sollen, die, früher ausgeführt oder nach Entwürfen anderer

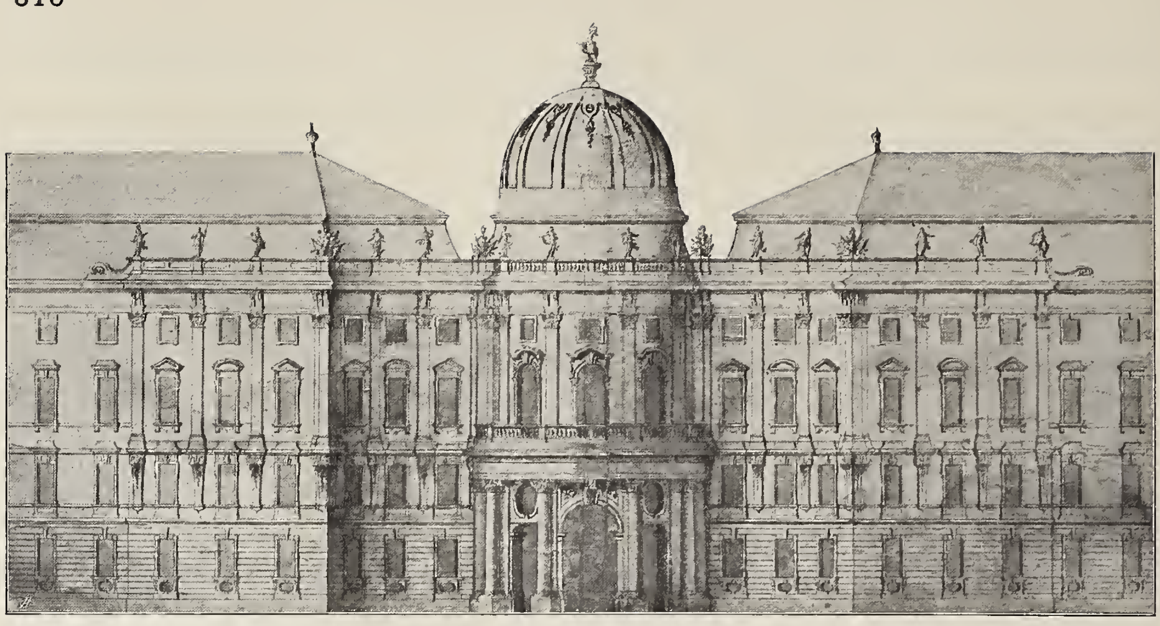
Künstler im Baue, auch in den neuen Plan hinüberzunehmen wären. Die lichtrote Farbe deutete dann den eigentlichen Plan Hildebrandts an. Nun ist es aber sehr merkwürdig, daß ein Teil des lichtroten Mauerwerkes schwarz, der andere rot umrandet erscheint. Und zwar ist schwarz mit Ausnahme ganz geringfügiger Teile im Leopoldinischen Trakte der große zusammenhängende Baublock zwischen der Amalienburg und der (mit 2 bezeichneten) Durchfahrt an Stelle der „Carolinischen Triumphpforte". Auffälligerweise reicht die schwarze Umrandung auch gerade bis zu der Knickung der Mauer in der Schauflergasse, umfaßt also genau die sieben oben als Hildebrandtisch bezeichneten Achsen. Alle anderen rot angelegten Mauerteile sind nicht schwarz, sondern rot umrandet und es ist sehr bezeichnend, daß dies auch bei dem Teile (F) des Projektes der Fall ist, der an Stelle der vom kaiserlichen Hofe noch nicht erworbenen privaten Bauparzellen sich findet; hier sind auch nur die äußeren Umfassungsmauern angegeben. Man erkennt gerade daraus recht deutlich, daß die rot umrandeten Teile, im Gegensatze zu den schwarz umrandeten, einen der Ausführung ferneren Zustand darstellen.

Es wäre also alles bloß mit der Feder Umrissene altes zu entfernendes Bauwerk, alles Graue bestehendes Mauerwerk, das bleiben soll, alles Rote Hildebrandtscher Entwurf; und zwar wäre das schwarz Umrissene zur Zeit der Planausfertigung bereits ausgeführt, das rot Umrissene bloß projektiert. Und es sind offenbar gerade diese zuletzt besprochenen Teile, die Veranlassung gegeben haben, daß der hier vorliegende Plan, der übrigens nicht der erste Hildebrandts sein wird, ausgeführt wurde.

Es wird also ein Bau, der dem Reichskanzleitrakte, wie er bis 1890 bestand, an Umfang entsprach, schon von Hildebrandt hergestellt worden sein, wenn vielleicht auch nie in ganzer Höhe und mit allem Außendekor;



Entwurf Hildebrandts für die Fassade der k. k. Hofburg gegen die Bastei, gegen 1/6 der wirklichen Größe



Teil des Entwurfes Hildebrandts für die Fassade der k. k. Burg gegen den Kohlmarkt, gegen $^1/_3$ der wirklichen Größe

doch muß der Bau gegen den Hof eine ganz andere Fenstereinteilung gehabt haben als heute.*

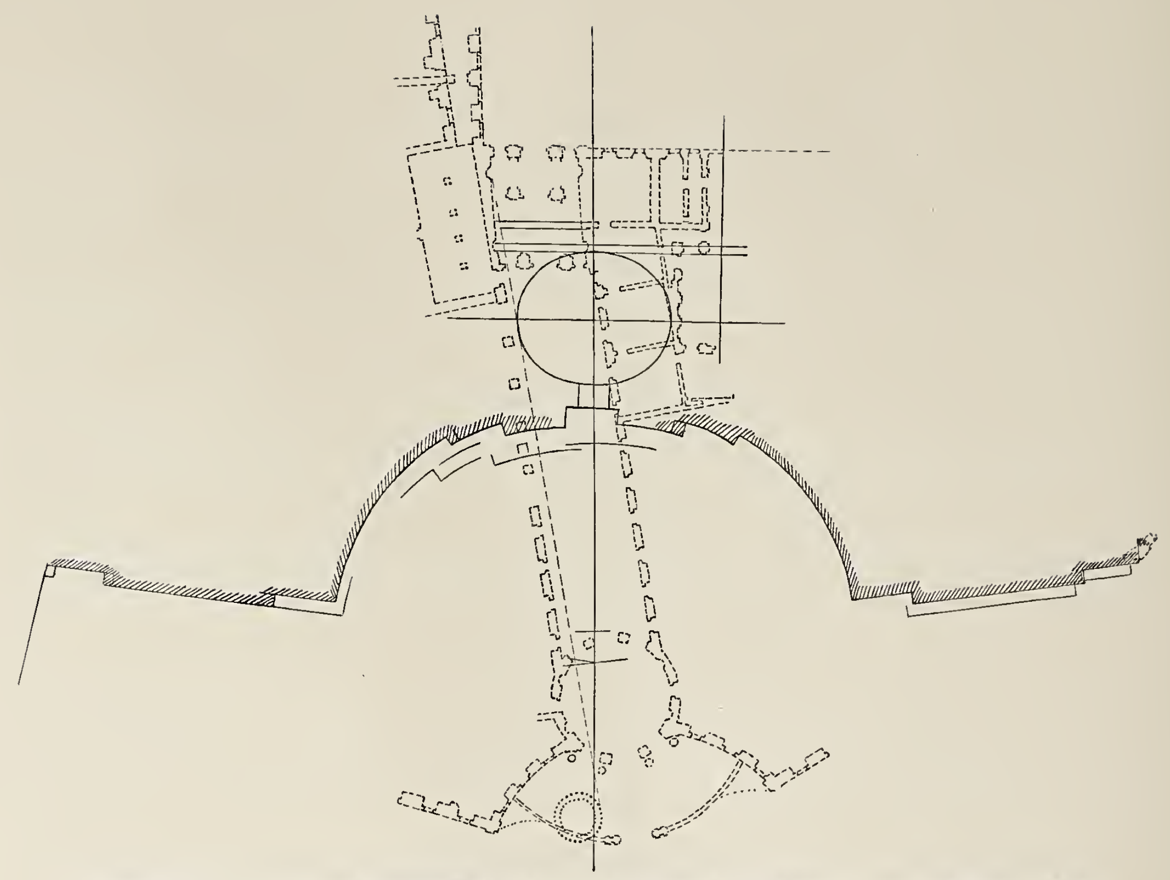
Es ist vielleicht nicht uncharakteristisch, daß in dem Entwurfe Hildebrandts das eine Tor (2) gerade an der Stelle steht, wo sich die alte, ebenfalls von diesem Künstler erbaute Triumphpforte befand. Es ist sogar möglich, daß sie — wenigstens gegen den Hof zu — gar nicht abgerissen, sondern einfach in die neue höhere Fassade eingeschlossen werden sollte. Nur die inneren Pfeiler (die im Grundrisse auch bloß in Umrissen angegeben sind) hätten unbedingt der Neugestaltung zu weichen; doch scheinen sie ganz unverändert nach außen verschoben zu sein, so daß Hildebrandt sich sozusagen nicht selbst zu desavouieren brauchte.

Die heute bestehende Reichskanzleifassade scheint sich genau an derselben Stelle wie die Hildebrandtsche zu befinden; aber, wie gesagt, sie hat eine ganz andere Achseneinteilung. Den Grund dafür werden wir sehr bald erkennen. Die Umwandlung der Fassade, die möglicherweise sogar Teile des Hildebrandt vorhergehenden Baues (Abbildung auf Seite 609) enthält, hat man sich vielleicht in der Art vorzustellen, wie ich sie zum Beispiele in Rom noch vor wenigen Jahren in Anwendung gesehen habe. Gegenüber Santi Apostoli sollte ein neuer Palast aus mehreren alten hergestellt werden; man riß die alten Fronten nun nicht nieder, sondern füllte alle Öffnungen mit Mauerwerk aus, so daß man gewissermaßen eine einzige, glatte Fläche erhielt; auf dieser bildete man die gewünschte Gestalt durch Einarbeiten und Auftragen neuer Formen. Der Vorgang ist übrigens in Italien häufig; hier wurde er sehr klar, weil das Geld während des Baues ausgegangen war und

* Wenn uns zum Beispiele durch Aman (über den noch gesprochen werden soll) berichtet wird, daß der Grundstein zur Reichskanzlei, die den Beginn des neuen Burgbaues gemacht hätte, am 15. Oktober 1723 gelegt wurde, so kann sich dieses Datum ganz gut schon auf den Bau Hildebrandts beziehen.



Teil des Grundrisses Hildebrandts für die k. k. Hofburg, 1/2 der wirklichen Größe



Einzeichnung in dem Plane Hildebrandts (Abbildung auf Seite 617), gegen 1/3 der wirklichen Größe

daher ein großer Teil des Baues jahrelang (wenn nicht heute noch) mit zugemauerten Fenstern dastand.

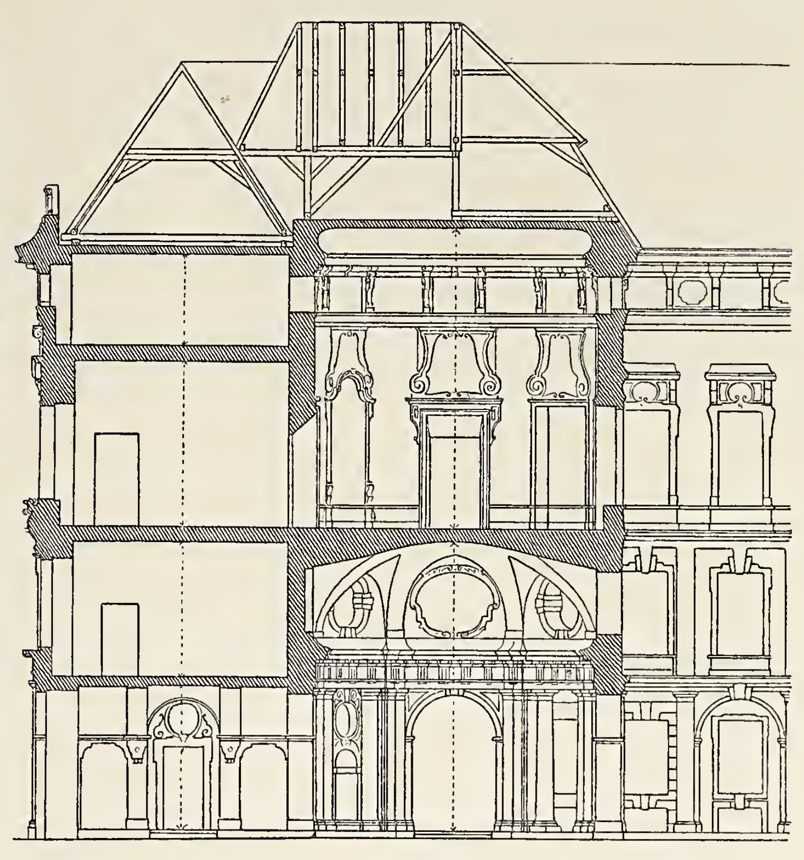
Ein ähnliches Ausnützen alten Mauerwerkes sehen wir ja auch bei der Wiener Hofbibliothek, wo gerade der Plan Hildebrandts ganz deutlich zeigt, wie der jetzige Bau durch Umwandlung eines älteren, langgestreckten, rechteckigen Saalbaues entstanden ist. Zu diesem Konservativismus trug jedenfalls auch die, schon im Mittelalter überall erkennbare und leicht begreifliche, Scheu vor schwierigen Fundamentierungsarbeiten bei.*

Wenn nun der ganze Bauteil, der sich an Stelle des jetzigen Reichskanzleitraktes befindet, bereits vor 1724 fertig oder wenigstens in Ausführung war und wenn dieser Bauteil, wie die erhaltenen äußeren Partien in der Schauflergasse kaum bezweifeln lassen, von Hildebrandt herrührt, dann ist wohl nicht anzunehmen, daß die heutige Fassade, die urkundlich erwiesen (siehe später Seite 630) durch den jüngeren Fischer von Erlach ausgeführt worden ist, bereits auf Pläne des älteren Fischer zurückgeht. Es

* Bei der Hofbibliothek reichen die Fundamente des alten Langbaues, dessen Achsenteilung in der Hauptsache auch in den Neubau übernommen wurden, außerordentlich tief. Die später zugefügten Vorsprünge in der Mitte vorne und rückwärts sind auf viel weniger tiefem Fundamente errichtet; deshalb hat sich dann auch der Teil gegen die Festungswerke, wo der Boden weniger gesichert war als gegen die Stadt hin, nach außen geneigt. Dies ist die Ursache für die bald nötig gewordene (1769 vollendete) Restaurierung des Baues, die durch den später noch zu besprechenden Pacassi durchgeführt wurde. Wirklich wurden die Schäden aber erst in den letzten Jahren behoben. Ich verdanke diese Aufklärung über die Fundamente Herrn Oberbaurat Ohmann.

müßten denn die älteren Pläne einmal zurückgestellt und dann wieder vorgenommen worden sein; doch hätte diese Annahme wohl etwas Gezwungenes an sich und wird durch die weiteren Betrachtungen noch mehr an Wahrscheinlichkeit verlieren.

* * *

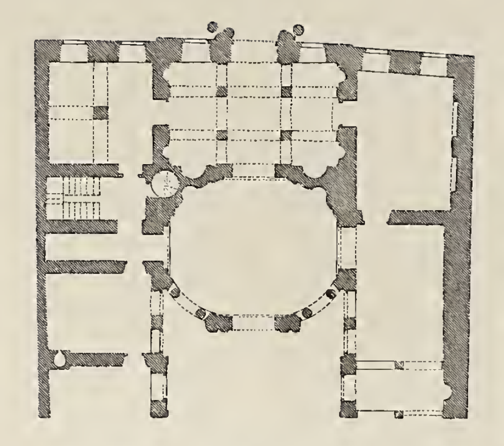


Durchschnitt durch den Vordertrakt des Palais Daun (jetzt Kinsky) in Wien nach Niemann

Wenn es für uns nun vielleicht schon sehr überraschend war, zu erkennen, daß ganz bestimmte Teile der Burg von Hildebrandt wirklich ausgeführt waren und zum Teile sogar noch erhalten sind, so darf eine andere Beobachtung, die wir an dem Plane Hildebrandts machen können, wohl noch in höherem Grade als unerwartet gelten. Wir bemerken nämlich bei ganz genauem Zusehen in den mittleren Teilen zwischen dem großen Hofe und dem Michaelerplatze verschiedene Bleistiftlinien eingezeichnet; an einigen Stellen ist es deutlich, daß sie über der roten Zeichnung sitzen, also nachträglich ausgeführt worden sind, aber jedenfalls noch in alter Zeit, wie schon die gleichmäßige „Patina" der ganzen Zeichnung beweist.

Da die — sehr feinen und zum Teile nur als Furchen erhaltenen — Bleistiftlinien überaus schwer zu erkennen, aber dennoch vollständig gesichert sind, habe ich eine genaue Durchzeichnung angefertigt, bei der außer den verstärkt wiedergegebenen Bleistiftlinien nur die wichtigsten anderen Linien (gestrichelt) angedeutet sind (Abbildung auf Seite 618).

Zunächst beachte man die lange von oben nach unten führende Gerade; sie reicht oben bis in das aus der Stadt hinausführende — anscheinend aber mit keinem der jetzigen genau stimmende — Tor des umgebaut gedachten Leopoldinischen Traktes. Der Sinn der Linie ist klar: bei dem ursprünglich hier gegebenen Plane Hildebrandts ist, soviel man zu erkennen vermag, der Durchgang durch die Burg aufgehoben (wie in späteren Plänen wäre der öffentliche Verkehr wohl durch die Schauflergasse zu einem neuen Tor mehr rechts geführt worden); die lange Bleistiftlinie stellt nun die große



Grundriß der Eingangshalle des Palais Daun (jetzt Kinsky) in Wien nach Niemann

Hauptachse dar, die vom Michaelerplatze direkt hinausführen, dem Verkehre dienen und zugleich einen großen Durchblick ermöglichen soll. Nach dieser Linie, die (wohl ein Hauptmotiv für ihre Wahl!) auf der jetzigen Reichskanzleifront beinahe genau senkrecht steht, ist nun auch der korrigierte Zugang am Michaelerplatze gerichtet.

Es ist begreiflich, daß bei Ausführung des neuen, nach rechts verschobenen Zuganges die Fenstereinteilung der Reichskanzleifront, wie sie im alten Plane selbst gezeichnet ist, unbedingt geändert werden mußte; denn die neue Achse geht gerade durch einen Pfeiler. In der Tat sehen wir, daß unter alleiniger Beibehaltung der Tore (4, 5 und 6), die zu den kleinen Höfen führen, neue Achsen angegeben sind; im Originale erkennen wir in gleichmäßigen Abständen ganz kleine Rötel- oder bloß geritzte Linien, die nichts Anderes als diese neuen Achsen bezeichnen können. Doch stimmt diese Einteilung noch nicht völlig mit der heutigen.

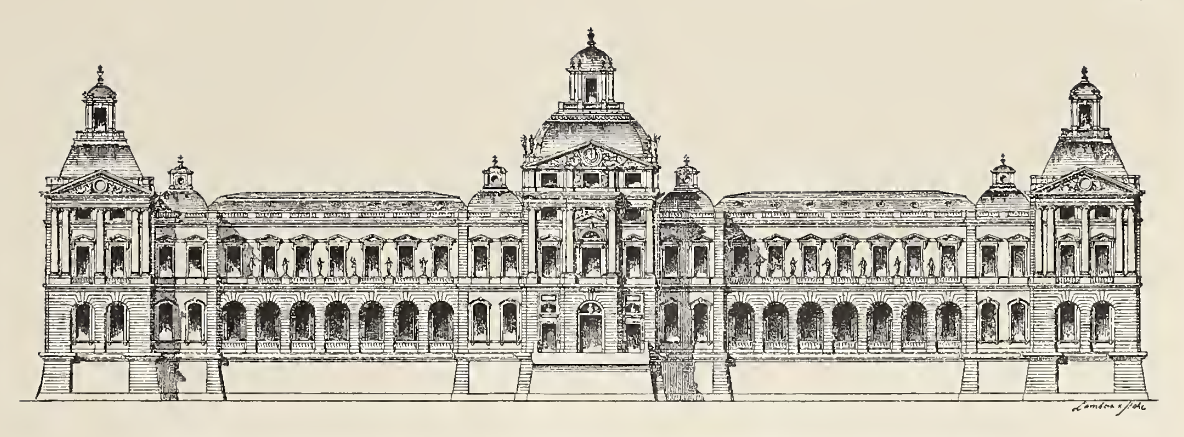
Infolge der Verschiebung des Tores 2 muß nun auch das Tor 3, wenn die Symmetrie gewahrt bleiben soll, mehr gegen die Mitte zu verlegt werden. Bei der heute bestehenden Fassade ist diese Anordnung der Haupttore auch tatsächlich zur Durchführung gelangt. Da man hiebei aber die einspringende Ecke in der Schauflergasse — bis auf die Verschiebung des Tores selbst und den damit unmittelbar im Zusammenhange stehenden Änderungen — im früheren Zustande beließ, kam das Oktogon an diesem Tore in eine auffällig schiefe Lage, die sonst gar nicht zu erklären wäre (Abbildung auf Seite 610).

Es ist dies ein Punkt, der mir sogar von ganz besonderer Wichtigkeit zu sein scheint.

Es drängt sich nun die Frage auf, wer diese Einzeichnung vorgenommen hat. Der nächste Gedanke ist natürlich der an Hildebrandt selbst. Für ihn spräche auch die offenbare Rücksicht, die bei Anlage der Ellypse auf die bestehenden Mauern genommen wurde (während später der benachbarte kleine Hof verlegt werden mußte), dann die Ähnlichkeit der Vorhallenbildung im Palais Daun, jetzt Kinsky (Abbildungen auf Seite 619 und 620), weiterhin, daß eben die Achsenteilung der Hoffassade nicht mit der später ausgeführten stimmt, endlich die Beibehaltung der scharfen Ecken vorne und vielleicht die reichere Gliederung mit Risaliten.

Jedenfalls muß die Einzeichnung vor dem Beginne der Ausführung der bestehenden Fassade erfolgt sein, da man sich später zur Unterlage für eine neue Idee gewiß nicht des Planes einer überwundenen Zeit bedient hätte.

* * *



Entwurf Lemerciers für den Louvre nach Korn. Gurlitt „Geschichte des Barockstils“

Wenn wir einen raschen Blick auf die damaligen Zustände der Kunst in Mitteleuropa überhaupt, insbesondere aber auf die in Wien werfen, so wird uns ein solcher Wandel im Plane nicht unbegreiflich erscheinen.

Nachdem sich gerade in dem regen Bauleben Wiens nach dem Zurückdrängen der Türkengefahr unter italienischem, zum Teile auch bereits unter französischem, Einflusse ganz eigentümliche Richtungen, wie die des älteren Fischer und die Hildebrandts, geltend gemacht hatten, bereitete sich nun wieder ein gewaltiger Umschwung vor.

Man erinnere sich nur der hohen Bedeutung, die gerade zur Zeit Ludwigs XV. die französische Richtung in Europa erlangt hat und die Gurlitt treffend in folgenden Worten zusammenfaßt: *

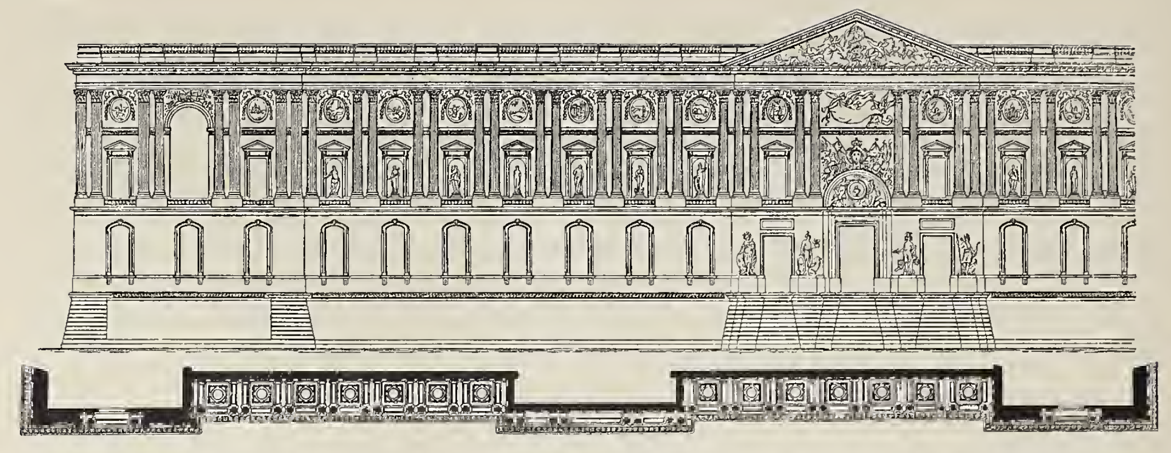
„Wie Cotte, so wirkte auch Boffrand von Paris aus in die Weite. Wenn man von Hardouin Mansart sagen kann, sein Geschmack habe Frankreich beherrscht, so kann von seinen Nachfolgern das Wort gelten, sie haben über die ganze gebildete Welt ihren Geist zu verbreiten gewußt. Boffrand sammelte die Früchte der nun allgemein anerkannten Blüte der französischen Kunst.“

Diese „neue Richtung“ ist übrigens jünger und älter zugleich gegenüber der unmittelbar vorhergehenden.

In Frankreich war die etwas kleinliche ältere Richtung durch Lebrun, Perrault und andere überwunden worden; in Wien nahm der ältere Fischer eine in gewisser Beziehung ähnliche Stellung ein. Hildebrandt repräsentiert dagegen in seiner Zergliederung der Grundrisse, besonders in der reicheren Dachwirkung und den üppigen Einzelnformen mehr die ältere und reiner nordische — ich sage nicht etwa ausschließlich deutsche — Richtung; man braucht nur Lemerciers Plan für den Louvre (Abbildung auf Seite 621) mit dem Belvedere (Abbildung auf Seite 623) und beide mit Perraults Louvre (Abbildung auf Seite 622) zu vergleichen.

In Frankreich tritt nun allmählich gegenüber dem Grandiosen gerade des Perraultschen Louvre bei aller Strenge der Einzelform wieder eine

* Korn. Gurlitt „Geschichte des Barockstils in . . . Belgien, Holland, Frankreich und England . . .“ Seite 258.



Louvrefassade von Perrault (Grundriß und Teil des Aufrisses) nach G. Dehio „Kunstgeschichte in Bildern“

leichtere Auffassung hervor und wieder mehr das echt nordische Streben nach reicher, lebendiger Silhouette.

Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, läßt sich auch die eigentümliche Erscheinung der französischen Rokokokunst, daß das eigentlich Bauliche streng klassizistisch, die Schmuckform aber ganz frei und naturalistisch ist, durchaus verstehen. Die barocke Wucht war doch auch in der reinen Architektur zu Ende, der Klassizismus der Baukunst war sozusagen ihr Naturalismus; denn man faßte die klassischen Formen als die der ewigen Natur echter Baukunst entsprechenden auf. *

Auf deutschem Boden, wo sich die Barockkunst, der allgemeinen Zeitströmung gemäß, um das Jahr 1700 gleichfalls zu lösen beginnt, sind die barocken Formen vielfach stärker und der Klassizismus schwächer; allerdings sind gewisse strengere Spätrenaissanceformen, zum Beispiele „toskanische“ Säulen, allenthalben in Übung geblieben. Doch treten auch im Äußeren, rein Architektonischen, Formen auf, die dem inneren eigentlichen Rokoko entsprechen, während in Frankreich der einzige größere Entwurf, der die, uns heute allein als Rokoko erscheinenden, freien Schnörkelformen auch ins Äußere übertragen will, der Entwurf Juste Aurèle Meissoniers für Saint Sulpice, eben deshalb unausgeführt blieb. Pöppelmanns Zwinger in Dresden stellt etwa ein so geschaffenes selbständiges deutsches Rokoko oder Vorrokoko dar, das wir allerdings nicht als solches zu bezeichnen gewöhnt sind. Und in gewissem Sinne wäre Hildebrandt als Parallelerscheinung zu betrachten.

Ganz anders hat sich dagegen der jüngere Fischer entwickelt. Ein bloßer Vergleich des Baues der Hofbibliothek (Abbildung auf Seite 625) mit dem Entwurfe Hildebrandts für die Hofburg (Abbildung auf Seite 616) macht dies trotz einer gewissen Verwandtschaft der Dachform sofort klar. Der stärker französische Geist ist bei der Hofbibliothek wohl unverkennbar.

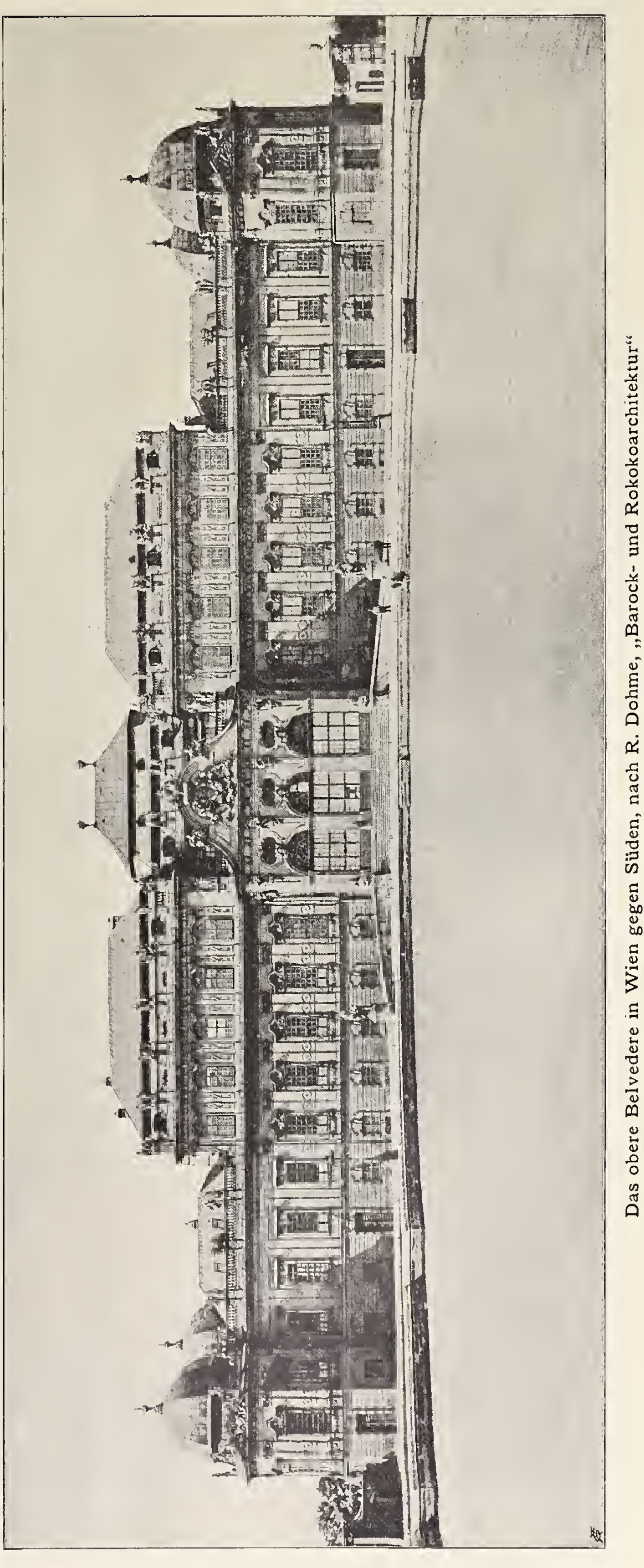
Johann Emanuel Fischer von Erlach, der sowohl auf künstlerischem, mathematischem als technischem Gebiete außerordentliches Talent ent-

* Vergleiche meine „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei . . .“ (Wien, 1904), Seite 308 und andere.

faltete,* war mit Unterstützung des kaiserlichen Hofes auf eine Studienreise gesendet worden, die ihn 8 bis 9 Jahre lang durch Europa führte und offenbar auch mit den Niederlanden, insbesondere aber mit Paris und der dortigen neuen Kunst sowohl, als mit dem älteren klassizistischen Barock Lebruns und Perraults bekannt machte.**

Dabei ist es natürlich begreiflich, wenn gerade der jüngere Fischer, der die ältere Wiener Kunst so genau kennen gelernt hatte, wie seine Zeichnungen für Delsenbach uns zeigen, und der zuletzt noch am Bau der Hofbibliothek an seines Vaters Seite tätig war, auch dessen Art nicht ganz verleugnete.***

Aber nicht nur die verschiedenen Künstler folgten verschiedenen Richtungen, sondern auch die verschiedenen Kunstfreunde. Um dies recht klar zu machen, aber auch, weil uns der Meister auch sonst noch im Zusammenhange mit der



Das obere Belvedere in Wien gegen Süden, nach R. Dohme, „Barock- und Rokokoarchitektur“

* Bekanntlich verwendete er als einer der ersten die Dampfmaschine und stellte auch die erste in Wien auf, und zwar zum Heben von Wasser im Schwarzenberg-Garten.

** Albert Ilg, „Die Fischer von Erlach“ (Wien 1895), Seite 525, 702, 709 und 713. Über die Verbindung mit Leibniz, daselbst S. 519.

*** Wie weit wir beim älteren Fischer französische Einflüsse annehmen sollen, hängt natürlich größtenteils davon ab, welche Werke wir ihm überhaupt zuschreiben dürfen. Dr. Jos. Dernjac hat sich in einem Vortrage (gedruckt in den Monatsblättern des Wissenschaftlichen Klubs in Wien 1887), soviel ich glaube, mit französischen Einflüssen auf den älteren Fischer beschäftigt.



Vermutlicher Entwurf Balthasar Neumanns für die k. k. Hofburg, 1/5 der wirklichen Größe

Wiener Hofburg begegnet, will ich hier kurz auf Balthasar Neumann hinweisen; in Eger geboren, war er zumeist in Franken, aber auch in Österreich sozusagen als „Hausarchitekt" der Erlaucht gräflich Schönbornschen Familie tätig. Der Würzburger Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn hatte nun Neumanns Pläne für das Würzburger Schloß an seinen Bruder Friedrich Karl, der als Reichsvizekanzler in Wien lebte, zur Begutachtung gesendet; der Reichsvizekanzler antwortete seinem Bruder darauf am 8. März 1724.*

Bemerkenswert ist, daß unter den vornehmen Kunstfreunden, die sich, wie Prinz Eugen, über Neumanns Pläne günstig aussprechen, Gundacker Graf Althan, der oberste Chef des kaiserlichen Hofbauamtes, nicht genannt wird. Und ebenso auffällig ist, daß später, noch im Jahre 1730, als Neumann selbst ein Urteil Hildebrandts und Fischers (natürlich des jüngeren, da der ältere schon 7 Jahre tot ist) erbittet, immer nur Hildebrandt antwortet, daß dieser dafür aber auf den Würzburger Schloßbau allmählich ganz bedeutenden Einfluß gewinnt.

Es scheint eben Graf Althan mehr auf Seite des jüngeren Fischer, der Reichsvizekanzler und sein Kreis mehr auf der Hildebrandts gestanden zu sein; vielleicht war eben dadurch Hildebrandt auch der Bau der Reichskanzlei, die zugleich die Wohnung des Reichsvizekanzlers sein sollte, zugefallen, während Fischer die Hofbibliothek zur Durchführung erhielt.

Neumann war im Jahre 1723 bei Robert de Cotte und Germain Boffrand, den maßgebenden neueren französischen Meistern, in Paris gewesen; doch kann nicht damals erst der französische Einfluß auf ihn begonnen haben. Einen großen auf einer Seite offenen „Ehrenhof" nach französischer Art hatte sein Projekt schon von Anfang an; die große Darstellung Würzburgs, von Johann

* Vergl. Jos. Keller „Balthasar Neumann", Würzburg 1896, Seite 63.



Die k.k. Hofbibliothek, nach Kam. List, „Die Hofbibliothek in Wien“

Salver 1723 nach Neumanns Zeichnung gestochen, zeigt uns das Schloß aber viel französischer als es wirklich ausgeführt wurde. Es scheint später — vielleicht nicht ohne Einwirkung Hildebrandts, vor allem aber wohl durch Verblassen der französischen Erinnerungen in der deutschen Umgebung — wieder eine „Rückverdeutschung“ des Meisters und seines Schloßbaues stattgefunden zu haben.

Es ist nun bemerkenswert, daß wir auch einen Entwurf für die Wiener Hofburg besitzen (Abbildung auf Seite 624), der nicht nur außerordentlich französisch ist, sondern vielfach gerade an die älteren Entwürfe des Würzburger Schlosses erinnert. Der Hintergrund des Hofes ist in Würzburg allerdings geradlinig geschlossen, der erwähnte ältere Entwurf zeigt aber in der Mitte (in Varianten auf den Hauptdarstellungen und in den Randbildern des Stiches) einen hochragenden Bau, der mit dreieckigen Giebeln bedeckt ist; übrigens finden sich auch kleinere (später ganz weggelassene) runde Giebel in der Mitte der Vorderfronten der Flügel. In dem Wiener Entwurfe ist der Rundgiebel in der Mitte wohl mit Rücksicht auf den runden Grundriß gewählt — der Grundriß lehnt sich eben stark an die berühmten Stallungen gegenüber dem Schlosse zu Versailles an — die seitlichen Anläufe finden sich ähnlich mehrfach im Skizzenbuche Neumanns in der Würzburger



Lavierte Federzeichnung aus dem Skizzenbuche des Balth. Neumann, fast natürliche Größe

Universitätsbibliothek. Daß die Grundrißkurve sowie die Vereinigung von dreieckigen und Rundgiebeln ganz der französischen Kunst jener Periode entsprechen, kann die Abbildung auf Seite 629 zeigen, ein Beispiel, das nicht als Vorbild, sondern, sozusagen, als Extrakt eines Typus angeführt werden soll.

Das reiche Gitter vorne, das auf die entsprechenden Anlagen vor dem Versailler Schlosse zurückgeht, findet sich schon in der erwähnten frühen Darstellung des Würzburger Schlosses in durchaus vergleichbarer Form.

Die starke Anlehnung an die französische Kunst wird durch den Vergleich mit der Abbildung auf Seite 627 klar; doch ist es bezeichnend, daß nicht der gerade (italienische) Simsabschluß der „klassisch"-französischen Kunst, sondern die reichere Dachsilhouette, die sich von früher her erhalten hat und in der damals neuen französischen Kunst wieder mehr entfaltete, damit verbunden ist.

Eine sehr befremdliche Form zeigen die breiten, schalenähnlichen Vasen und Postamente vor der Dachmitte der Flügelbauten; ich erinnere mich nicht, sie bei einem Wiener Bauwerke wiedergefunden zu haben. Jedenfalls gehen auch sie auf ältere französische Vorbilder zurück, und merkwürdigerweise findet sich diese Form auch im Skizzenbuche Neumanns, noch dazu in Verbindung mit Figuren, die lebhaft an die Hermenpaare im Gitter erinnern; allerdings wären die Doppelhermen an sich in jener Zeit nichts Auffälliges.

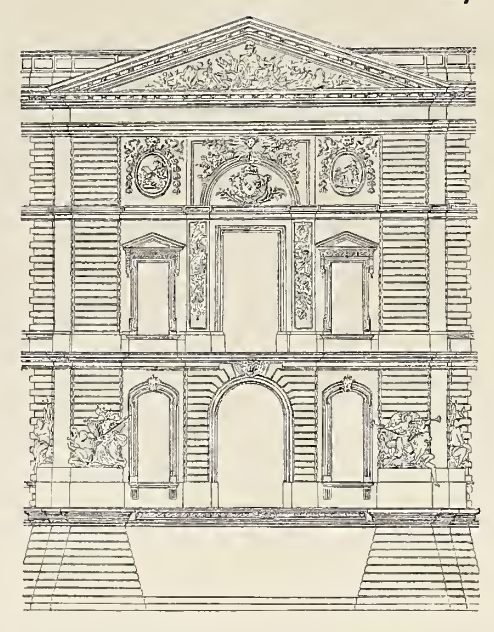
Da nun auch die Zeichenart keineswegs dagegen spricht, darf man den Entwurf auf Seite 624 wohl mit großer Wahrscheinlichkeit Balthasar Neumann zuschreiben, dies um so mehr, als uns in Bönickes „Grundriß einer Geschichte von der Universität zu Würzburg" (Würzburg 1788, II., Seite 108) berichtet wird, daß Neumann einen Plan für die Wiener Burg entworfen hat.*

Dieser vermutliche Entwurf Neumanns wird wohl auf Anregungen des Reichsvizekanzlers zurückgehen, jedenfalls zeigt er, wenn er, wie es sehr wahrscheinlich ist, in dieser Form Mitte oder Ende der Zwanzigerjahre entstanden ist, daß damals ein Wandel in den Absichten sich geltend zu

* Auch die Schriftzüge auf dem Blatte können für Neumann sprechen. Wenn auf der Rückseite „Ersteß Project der burg" steht, so bedeutet das wohl, daß Neumann selbst mehrere Projekte gemacht hat. Übrigens findet sich unter dem (scharfen) Schluß-S von „Erstes" ein deutliches r; gerade Neumann schwankt, wie handschriftliche Bemerkungen von ihm auf Blättern der Eckertschen Sammlung beweisen, im Gebrauche des Geschlechtes von „Project". — Bei dieser Gelegenheit spreche ich der Leitung der Würzburger Universitätsbibliothek sowie Herrn Architekten Eckert und Herrn Dr. J. A. Gottfr. Ziegler in Würzburg für die Förderung meiner Studien den ergebensten Dank aus.

machen beginnt. Und vielleicht steht mit dieser allgemeinen Entwicklung auch die früher besprochene Einzeichnung in den Hildebrandtschen Plan in Zusammenhang.

* * *



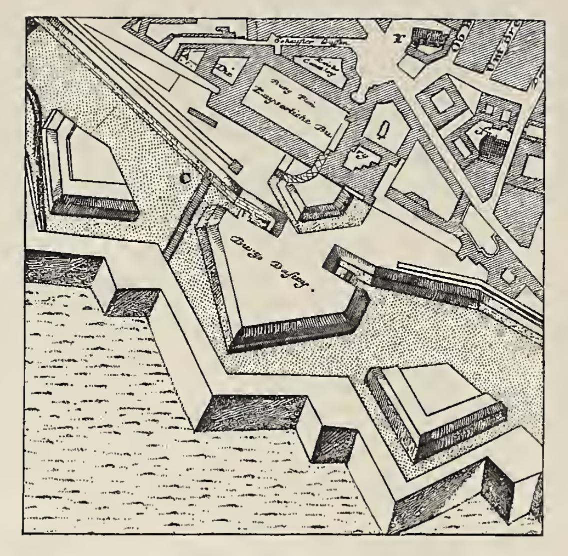
Mittelteil der Louvre-Front an der Rue St. Honoré, nach Ebe, „Die Spätrenaissance"

Durch die früher besprochene Einzeichnung auf dem Hildebrandtschen Grundrisse wird uns erst die Darstellung der Burg auf einem älteren, bisher fast unbekannten Plane der Stadt Wien einigermaßen verständlich; zugleich können wir an diesem das sozusagen nächste Stadium der Entwicklung erkennen. Der Plan trägt die Bezeichnung: „Die kayserliche Residentz- und Haubt Stadt Wien, nebst den Vorstaetten in einem accuraten Plan und Prospect entworfen und ediert von H. E".* (Abbildung auf Seite 628.) Ich will nun durchaus nicht behaupten, daß die Darstellung des Stadtplanes gerade ganz genau ist. Das Eine ist ja augenscheinlich, daß hier ein Projekt vorweggenommen ist; denn es erscheint die Burg auch bereits an jenen Stellen ausgeführt, wo noch bis Ende des XIX. Jahrhunderts Privathäuser standen. Aber das entspricht ganz den Überlieferungen bei derartigen Arbeiten; auch Kleiner bringt, wie schon an den Seiten der Darstellung des Reichskanzleitraktes zu sehen war, Bauteile, die noch nicht fertig waren und unter Umständen nie fertig wurden.

Bemerkenswert an der Darstellung des Stadtplanes ist auch, daß die äußeren Ecken der Burg bereits gerundet und mehr vorgeschoben sind, so daß hier, wie gesagt, eine fortgeschrittenere, dem ausgeführten Zustande nähere Etappe der Planung wiedergegeben zu sein scheint.

Die einspringenden Ecken beim Mitteltore ließen sich durch die entsprechenden Formen der Bleistiftzeichnung (Abbildung auf Seite 618) erklären, wenn sie dort auch etwas anders gemeint sind. Der „Vorhof" hat noch elliptische Gestalt, nicht kreisrunde, wie sie später durch die ausgeführten Teile gesichert ist. Wenn der (wohl etwas zu lang geratene) Zugang gassenartig offen erscheint, so beruht das vielleicht darin, daß der Zeichner nur den Grundriß des Untergeschosses oder der Untergeschosse vor Augen oder in Erinnerung hatte. Wenn das Tor, wie in dem sofort zu besprechenden Stiche, noch in das höhere Geschoß einschneiden sollte, konnte seine obere Bedeckung in dem Untergeschosse natürlich nicht angegeben sein.

* Das einzige mir bekannte Exemplar findet sich heute im Städtischen Museum in Wien. Der Plan zeigt unten eine Ansicht von Wien, die auf eine ältere (wiederholt) umgearbeitete Ansicht des Georg Matthäus Vischer zurückgeht. Leider kennen wir weder den Verfertiger noch die genaue Entstehungszeit des Planes; doch ist die Zeit gegen 1730 nach dem Zustande, Vorhandensein oder Fehlen der verschiedenen bekannten Bauten keineswegs unwahrscheinlich.



Teil eines alten Planes von Wien, bezeichnet „H. E.“
2/3 der wirklichen Größe

Alle Beobachtungen führen uns nun weiter zu einem andern Entwurfe, der im dritten (1733 erschienenen) Bande des Kleinerschen Werkes enthalten ist, einem Entwurfe, den man bisher gemeinhin dem alten Fischer zuschrieb und eigentlich allein kannte.

Wenn man sich den bis in die Neunzigerjahre des vorigen Jahrhunderts unvollendeten Bau im Geiste vollendet vorstellen wollte, hat man sich deshalb, wie gesagt, auch immer nur an diesen Stich gehalten (Abbildung auf Seite 613).

Die Unterschrift bei Kleiner nennt den Künstler nicht, wie dies übrigens auch sonst nie bei Kleiner geschieht, besagt aber, daß der Stich nach einem Modelle, das sich in der Burg befinde, ausgeführt worden sei.*

Über das Vorhandensein eines solchen Modelles darf man sich nicht wundern: denn es war üblich, von größeren Werken hölzerne oder andere Modelle herzustellen. Viele der Art besitzt zum Beispiele noch das Salzburger Museum. Leider scheint das Modell aber spurlos verloren gegangen zu sein.

Die Originalpläne, angeblich vom älteren Fischer, sollen nach Joseph von Hormayr „der Sage zufolge“ unter den Papieren des Architekten Hohenberg, über den noch zu sprechen sein wird, verworfen oder selbst absichtlich vernichtet worden sein; es mögen dies die dem Modell zu Grunde liegenden Pläne gewesen sein.**

Wir wissen urkundlich, daß der ältere Fischer in seinen letzten Lebensjahren mit dem Umbaue der Hofbibliothek und dem Neubaue der großen Hofstallungen beschäftigt war,*** doch wurde, da er schon unter den Schwächen des Alters zu leiden hatte, sein Sohn zurückberufen und ihm als Stütze — in Wirklichkeit wohl schon als entscheidender Faktor — an

* Hildebrandt erhielt 1702 für ein Modell zum Burggebäu 200 fl. Selbstverständlich kann dies mit dem oben genannten Modelle nicht im Zusammenhange stehen. Auch baute Hildebrandt ja noch später das oben (auf der Abbildung auf Seite 609) sichtbare Tor.

** „Wien, seine Geschichte und Denkwürdigkeiten“. 1825. (II. Jhg., 2. Bd., Heft 2 und 3, Seite 14.) — Bei den noch zu besprechenden Zeichnungen des Hof-Architekten Aman heißt es allerdings noch im Jahre 1824: „Die k. k. Hofburg unter der Kaiserinn M. Theresia und Kaiser Josef II. . . . des . . . von Karl VI. bestimmten Burgbaues, wovon noch das Modell vorhanden ist,“ doch ist dies wohl nur von dem Stiche abgeschrieben; denn schon 1806 nennt Aman in einem Gutachten gegen den Saalbau in der sogenannten „Nase“ der Burg und zugleich dem Begleitschreiben zu einem eigenen Entwurfe (in der k. u. k. Fideikommißbibliothek) die Hilfsmittel, auf Grund deren er sich ein Urteil über die ursprünglichen Absichten Fischers gemacht habe, und dort hätte er gewiß des Modells Erwähnung getan, wenn es noch vorhanden gewesen wäre.

Beglaubigte Zeichnungen des jüngeren Fischer sind mir nicht bekannt. In der „Albertina“ findet sich eine dem älteren (oder auch dem jüngeren) Fischer zugeschriebene Skizze der Hauptgruppe auf dem Mittelrisalite der Hofbibliothek, die aber wohl eine Bildhauerzeichnung ist; im „Städtischen Museum“ ist die Darstellung einer Schlittenfahrt auf dem Mehlmarkte, der im Zustande etwa vom Jahre 1738 erscheint, erhalten. Es ist eine Vorzeichnung zu einem Stiche, aber zu keinem bei Delsenbach oder Kleiner, und kaum von Fischer.

*** List, „Die Hofbibliothek in Wien“ (Wien 1897), Seite 9; Ilg, a. a. O. Seite 755.



Alte Präfektur (Hofseite) in Straßburg i. E., nach R. Dohme, „Barock- und Rokokoarchitektur"

die Seite gestellt. Der andere Hofarchitekt Hildebrandt war, wie wir sahen, inzwischen mit den Arbeiten für die eigentliche Burg betraut, so daß eine wirkliche Arbeitsteilung stattfand.

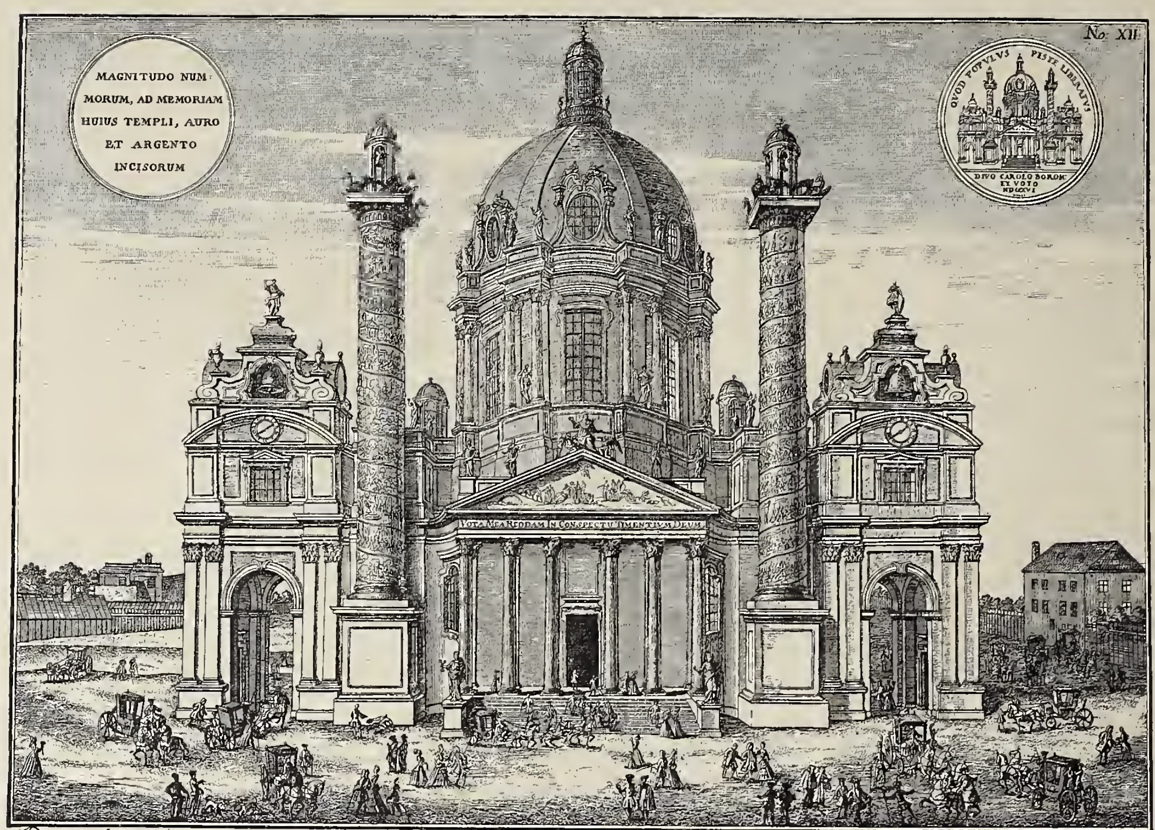
In den weiteren Etappen des langsam fortschreitenden Burgbaues scheint nun Hildebrandt*, der allmählich auch in höhere Jahre gelangte, den künstlerischen Anforderungen der veränderten Zeit wohl nicht mehr ganz entsprochen zu haben und so trat denn der jüngere, aber welterfahrene und sicher auch hochveranlagte Joseph Emanuel Fischer von Erlach an seine Stelle.

Wir besitzen hiefür den urkundlichen Beleg in einer Begleitschrift, die das kaiserliche Obersthofmeisteramt einem Gesuche an den Kaiser beilegte,** sie lautet:

„Wien, 13. Juni 1731 . . . hat Joseph Emanuel Fischer von Erlach Ew. Kay. Mt. Titular Hoffkammerrath und Hoffarchitect wie dass sein anno 1723 mit Todt abgegangener Vatter Joh. Bern. Fischer von Erlach in eadem qualitate eines Hoffarchitects 2000 fl. besoldung vnd zu besserer Abwartung deren Kay. Gebeüen 500 fl. jährlichen Wagengeldts gehabt habe, mit allergehorsambster Bitte Ihn, da Er seither I.[ma] Julii 1722 mit blosser Besoldung von 1500 fl. diene mit dem salario seinem seeligen Vatter gleich biss auff

* Geboren 1668, vergl. Ilg, a. a. O. Seite 449. Der ältere Fischer war schon 1656 geboren, vergl. daselbst Seite 22. Hildebrandt starb 1745, Fischer schon 1723 (a. a. O. Seite 703).

** Ilg, a. a. O. Seite 653.



Die Karlskirche in Wien, nach J. B. Fischer von Erlach, „Entwurf einer historischen Architektur“

2000 fl. zu accresciren, dass auch Ihme das aus dem Kay. Bau Ambt, nur biss zur Endigung des Caroli Boromaei Kirchengebäues mit 500 fl. angenhoffte Wagengelt noch weiter hinauss biss zur Endigung deren Kay. gesambten Gebäuen, die sich seithero merklich vermehret hatten, als nemblich bey der Bibliothec, neuen Burg Facciata, Hoff Cammer, St. Josephs Säulen und Neuer Reith Schull allergnadigst zu prolongiren.“*

Man ist also gewiß von vorneherein berechtigt, bei dem angeführten Entwurfe der Reichskanzlei, somit auch bei der äußeren Fassade, an den jüngeren Fischer von Erlach zu denken; es müßten sich denn wichtige Gründe gegen eine solche Annahme ergeben.

Der gestochene Entwurf zur äußeren Fassade unterscheidet sich von den vorher angeführten durch die gesteigerte Großartigkeit und Einfachheit.

Auffällig ist das vollständige Aufgeben der Dachsilhouette. Der Entwurf wirkt dadurch gewissermaßen älter und im ersten Augenblicke italienischer als etwa der auf Seite 624. Und er zeigt doch einen Fortschritt, und zwar

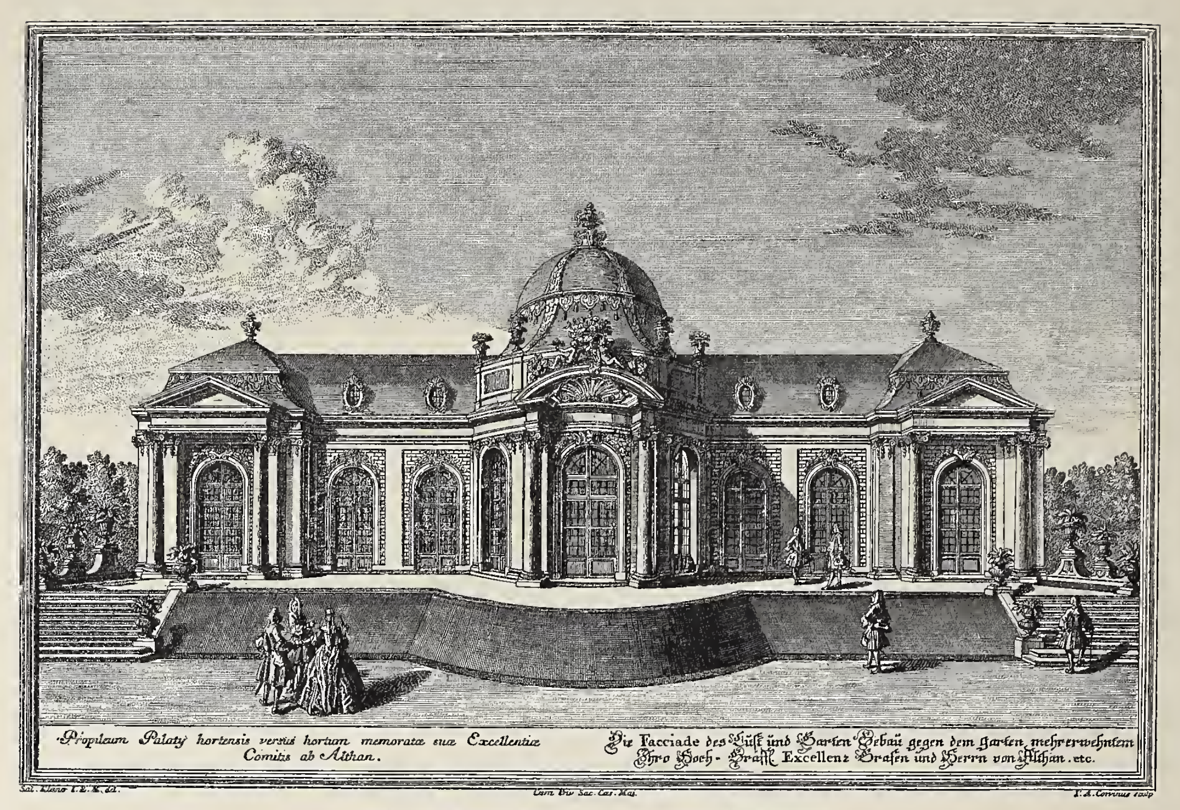
* Nebenbei sei bemerkt, daß das Obersthofmeisteramt die Gewährung des Wagengeldes befürwortet, betreffs des höheren Gehaltes aber bemerkt, daß ihn seit des älteren Fischers Tode schon Hildebrandt bezieht.

Der Beginn des Reitschulbaues wird im allgemeinen in das Jahr 1729 verlegt. Vergl. Realis (Coeckelbergh-Dützele), „Die k. k. Burg in Wien“, Wien 1846, Seite 183.



Die Karlskirche in Wien, nach R. Dohme, „Barock- und Rokoko-Architektur"

einen Fortschritt nach der Seite des Franzosentums, indem er sich von der leichteren und leichter verständlichen Form der neueren französischen Kunst mehr ihrer „klassischen Periode", dem Stile Louis XIV, nähert. Damit tritt allerdings in gewissem Sinne auch wieder eine größere Verwandtschaft mit



Gräflich Althansches Palais, nach Sal. Kleiner

dem älteren Fischer hervor. Übrigens sind die ausgeführte innere Fassade der Reichskanzlei und diese äußere einander geistig so nahe verwandt, daß man beiden nur dann gerecht werden kann, wenn man sie im Zusammenhange betrachtet.

Insbesondere die innere Fassade können wir als eine strengere und stärker dem französischen Geschmack angenäherte Weiterbildung der Fassaden des älteren Fischer ansehen, etwa des zweiten Entwurfes für Schönbrunn oder jenes des Prinz Eugen-Palastes, wie er bei Delsenbach erscheint; der zuletzt genannte Entwurf hat auch bereits die drei flachen Risalite.*

Die Konsolen im Hauptsimse sehen wir etwa am Trauthson-Palais; doch gehören sie überhaupt der älteren Wiener Entwicklung an (man vergleiche besonders das Lobkowitz-Palais). Das Löwenfell über dem Haupttore findet sich zum Beispiele auch an der „Böhmischen Reichskanzlei“, einem Baue des älteren Fischer.

Aus diesen Ähnlichkeiten folgt aber natürlich durchaus nicht, daß ein Entwurf des alten Fischer vorgelegen haben muß; sondern sie erklären sich überhaupt aus der Entwicklung der Kunst, die früher viel mehr als heute von Werk zu Werk fortschritt, dann aus dem Willen des Bauherrn, der die Anlehnung an erprobte Formen wünschte, endlich im besonderen aus

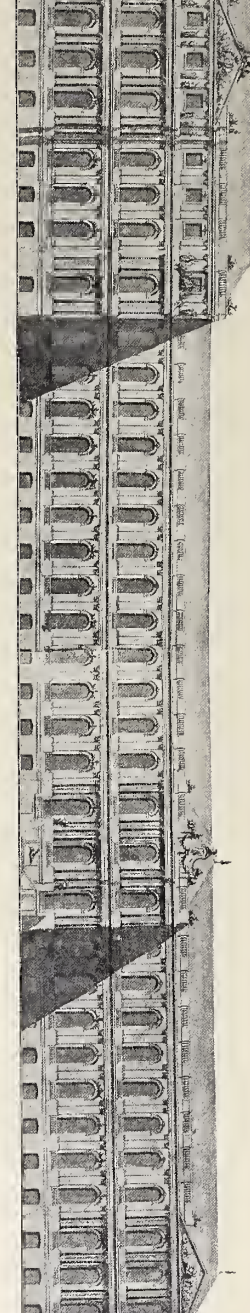
* Im Stiche allerdings etwas unklar; doch trat sicher an der Ecke je eine Achse vor und dann (nach innen zu) je eine zurück, die ganze Mitte aber wieder vor.



Federzeichnung in der k. k. Hofbibliothek, gegen 1/3 der wirklichen Größe

der bereits besprochenen Entwicklung des jüngeren Fischer von Erlach selbst.

Wenn man sieht, daß das Hauptmotiv, nämlich die Anlage der großen Tore, erst ganz allmählich aus dem Hildebrandtschen Plane sich ergeben hat — ich erinnere nur an den schief ansetzenden Torgang gegen die Schauflergasse — dann wird wohl niemand mehr an einen hier in Betracht



Entwurf Jadots für die k. k. Hofburg (Teil der Front gegen die alte Bastei), über 1/9 der wirklichen Größe

kommenden Plan des älteren Fischer denken.* Der zunächst befremdliche, obere Abschluß der Burgfassaden erinnert an die Worte in Küchelbeckers Beschreibung Schönbrunns vom Jahre 1730:

„Übrigens ist das ganze Gebäude à l'Italienne, ohne Dach, und mit vielen schönen Statuen oben herum besetzt, welches demselben ein ungemeines Ansehen gibt." **

Aber hier ist es mehr das „à l'Italienne", wie es die französische klassizistische Barocke verstand; gerade die vorherrschenden Trophäen als oberer Bauabschluß gemahnen viel mehr an die Gartenseite des Schlosses zu Versailles als an den älteren Fischer, der fast ausschließlich Statuen anwendet.

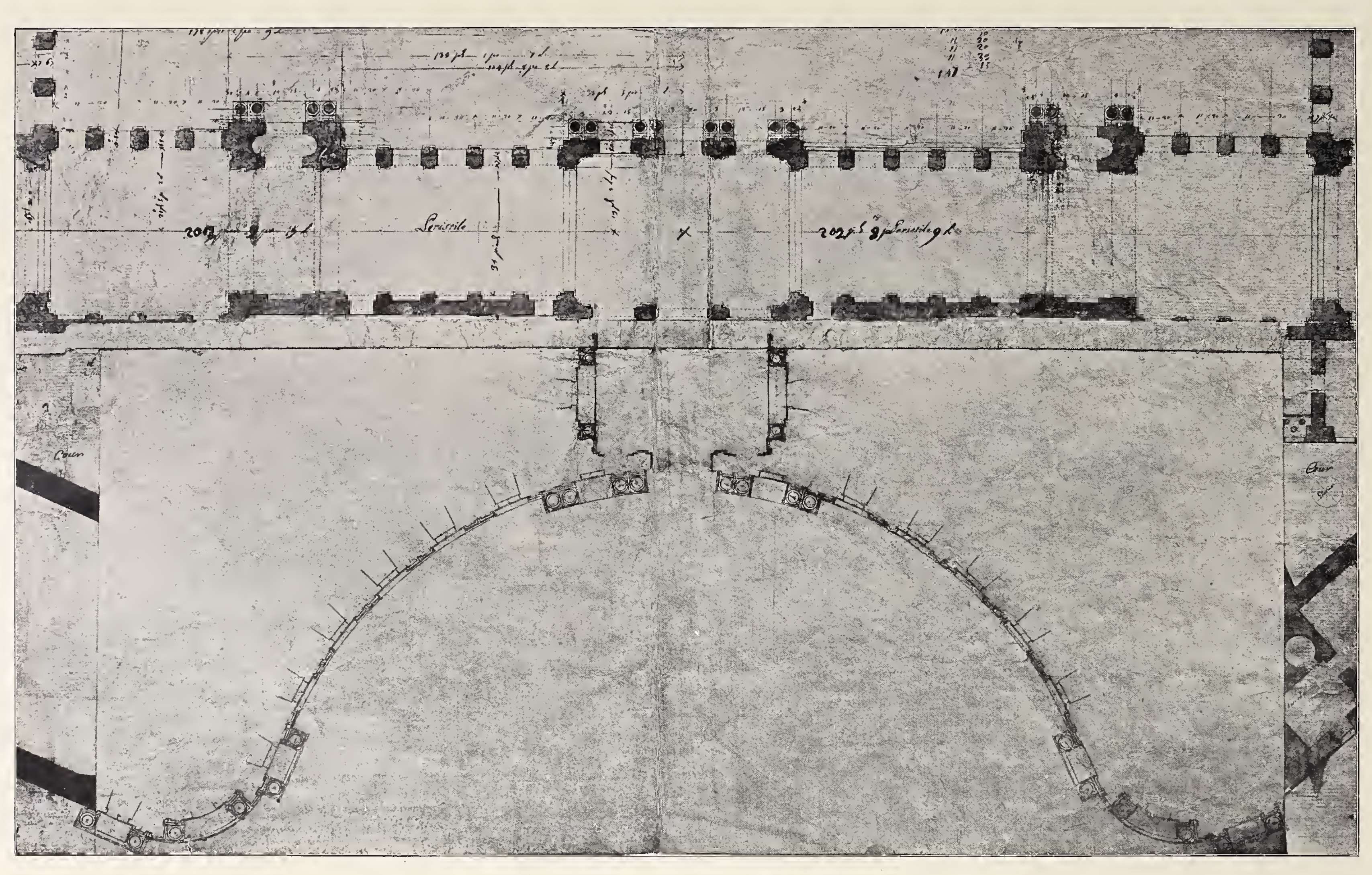
Und die Zusammenziehung der Simskrönungen auf die Risalite, wie man sie an der inneren und in gewissem Sinne auch an der äußeren Fassade bemerkt, entspricht wieder ganz der späteren französischen Entwicklung; ein schönes Beispiel bietet da etwa das Schloß Bruehl am Rhein (seit 1725 im Bau). Übrigens zeigt sich eine ähnliche Anordnung des figürlichen Schmuckes auch schon an der Hofbibliothek. Das Aufgeben der reicheren Dachwirkung, wie sie aber gerade gegenüber der Hofbibliothek hervortritt, ist wohl unter dem überwiegenden Eindrucke der Louvre-Fassade Perraults erfolgt, vielleicht auch aus dem immer bewußter werdenden Gegensatze zu den andern an der Burg schaffenden Künstlern.

Man kann, wenn es zunächst auch absurd klingt, vielleicht sagen, die Burgfassade gegen den Kohlmarkt ist die barock erweichte oder barock durchglühte und dann gebogene Louvre-Fassade Perraults. Etwas barocker

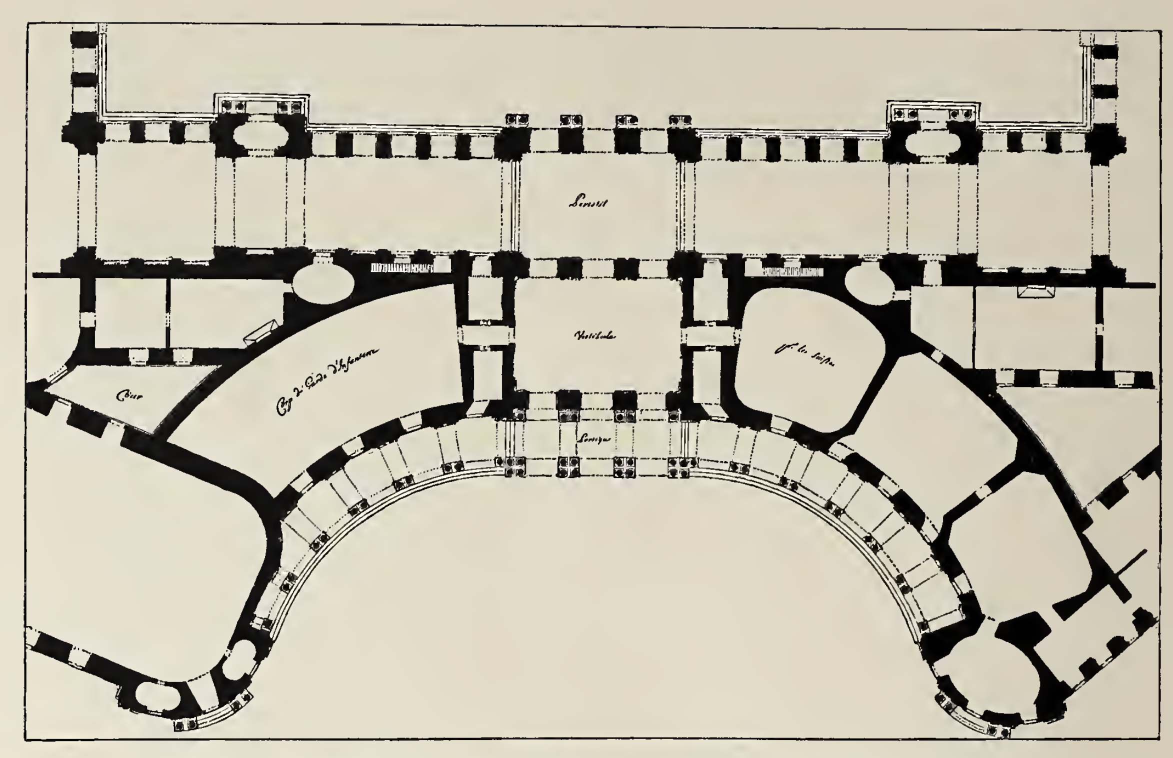
* Ilg (a. a. O. Seite 754) meint: „Die großen Bauten Fischers zum Behufe der Umgestaltung der kaiserlichen Burg in Wien, also der Hofbibliothek, der Winterreitschule und das Projekt für die Einfahrtshalle nach dem Kohlmarkt zu, die Reichskanzlei, sind vielleicht zum Teile der Erfindung nach noch Schöpfungen des großen Meisters, wahrscheinlich aber zum grösseren Teile dem Sohne angehörig."

Der Beweis hätte in dem (nie erschienenen) zweiten Teile des erwähnten Werkes gebracht werden sollen. Jedenfalls wäre er auf Grund anderer Erwägungen erfolgt, als hier; denn Ilg kannte, wie man aus dem Schweigen an entscheidenden Stellen deutlich erkennt und aus Tatsachen und persönlichen Verhältnissen, die sich hier der Besprechung entziehen, klar hervorgeht, die hier besprochenen Pläne höchstens zum Teile und faßte sie vermutlich anders auf. Denn hier soll nicht gesagt sein, daß der jüngere Fischer die Pläne des älteren, wenn auch noch so umfassend, veränderte, sondern daß er — selbst wenn solche vorhanden waren — neue schuf. Josef Bayer, der gelegentlich der Erneuerung des Burgteiles gegen den Kohlmarkt einige Aufsätze erscheinen ließ (in der „Neuen Freien Presse" vom 23. November 1887, vom 13. Juni 1889, vom 19. und 20. September 1893 und vom 19. und 20. Oktober 1893), bezweifelt in den späteren (wenigstens betreffs der äußeren Fassade) die Urheberschaft des älteren Fischer, weil er glaubt, dieser, der 1723 verstarb, könnte bei dem stückweisen Entstehen der Burg nicht gewußt haben, was gegen 1730 nötig geworden wäre.

** Vergleiche Quirin Leitner, „Monographie des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn" (Wien, 1875), Seite 7.



Teil eines Planes für die k. k. Hofburg von Jadot, über $^2/_5$ der wirklichen Größe



Variante zum Plane der k. k. Hofburg von Jadot, gegen $^1/_4$ der natürlichen Größe

ist der Wiener Bau nämlich doch und damit ist er eben ein Wiener Bau geworden. Mit der Louvre-Fassade hatte Perrault, der ebensowenig ein Berufsarchitekt war, wie etwa Michelangelo, aber ein Mann von großem Raum- und Formensinne, ein Mann von feinem Gefühle für die Forderungen der Zeit, ein Werk geschaffen, das wirklich dem Streben einer ganzen Periode Ausdruck zu geben verstand und das daher auch durch Geschlechter als mustergültiges Vorbild angesehen wurde und als solches weiter wirkte.

Man brauchte sich der Abhängigkeit im einzelnen Falle dabei gar nicht bewußt zu werden; vor allem brauchte die Ursache der Abhängigkeit nicht oder nur zu geringerem Teile im Künstler selbst zu liegen. Wir übersehen bei der Beurteilung der alten Bauwerke meistens eine der wichtigsten mitbestimmenden Tatsachen: den Willen des Bauherrn.

Für den kaiserlichen Bauherrn lag es begreiflicherweise sehr nahe, in Wien ein Gegenstück zum Pariser Herrscherpalaste zu schaffen, ähnlich wie ja Schönbrunn gewiß unter dem Einflusse, wenn auch keineswegs als sklavische Nachahmung Versailles entstand.

Es ist ein großes Verdienst des Künstlers und auch des Bauherrn, wenn man in den beiden Fällen noch so selbständig zu bleiben vermochte, als es tatsächlich der Fall war.

Ein gewisser Grad der Anlehnung ist in solchem Falle überhaupt kein Zeichen von Schwäche, sondern etwas Selbstverständliches. Es handelt sich um das Befolgen von Typen, die sich im Zusammenhange mit großen Kulturerscheinungen — hier dem neuen Herrscherbegriffe — entwickelt haben.



Die alte Universitätsaula in Wien, nach R. Dohme, „Barock- und Rokoko-Architektur"

Besonders bei Karl VI., der so lange im Süden weilte, ist das Verständnis für die unter italienischem Einflusse entstandene Barocke Ludwigs XIV. unschwer zu begreifen.

Mit der Louvre-Fassade (Abbildung auf Seite 622) stimmt die Fünfteilung in unserem Entwurfe, in gewissem Sinne auch die Höhengliederung — nämlich die Einfachheit des Unterbaues im Gegensatze zur Kolossalordnung darüber — vor allem aber das Aufsitzen des Torbogens auf dem mittleren Hauptsimse. Doch ist, wie gesagt, alles barocker — barock im besten Sinne des Wortes gemeint.

Über das, was heute am meisten barock wirkt, über die Schwingung der Fassade, brauche ich in diesem Zusammenhange wohl am wenigsten zu sagen. Erwähnt sei nur, daß auch der ältere Fischer wiederholt, besonders in seinem zweiten Entwurfe für Schönbrunn, geschwungene Fassaden verwendet; französische Beispiele wurden schon oben angeführt.

Entschieden barock sind an dem Wiener Baue die Pilaster in den Rücklagen (den Teilen zwischen den Risaliten). Solche Pilaster verschmelzen mit der Mauer viel mehr zu einem Ganzen, als Perraults Säulen, die ein mehr selbstständiges, durch die Gesamtmasse weniger gebundenes Leben entfalten.



Entwurf für die Hofburg in Wien, 1790—1792. Lavierte Federzeichnung, gegen 1/6 der natürlichen Größe

In hohem Grade barock ist ferner die Bildung des Haupttores, wie wir sie in dem Stiche sehen. Beim Louvre und ähnlich etwa bei dem unter französischem Einflusse entstandenen Zeughause in Berlin ist das Übergreifen der Toröffnung über das mittlere Hauptgesims doch nur scheinbar; in Wirklichkeit ist das Halbrund des Bogens geschlossen und die tatsächliche Öffnung auf den unteren Teil des Baues beschränkt. In dem Wiener Entwurfe bricht das Tor aber wirklich durch die mittlere Hauptlinie hindurch.

Man könnte vielleicht einen Augenblick denken, daß hier eine Ungenauigkeit des Zeichners oder des Stechers vorliege.* Aber gerade in Werken der Wiener Barockkunst, insbesondere in Bauten und Entwürfen des älteren Fischer von Erlach können wir Vergleichbares finden; so erheben sich bei dem Entwurfe für ein Gartenhaus (in Fischers Werke „Historische Architektur", IV., Tafel 19) auf dem Mittelsimse des Baues, das sonst noch Pilaster und Säulen trägt, gleich drei solcher Bogen nebeneinander. Auch der oberste Hallenbau in seinem (zweiten) Entwurfe für Schönbrunn bietet eine ähnliche Lösung. Jedenfalls muß man in solchen Lösungen aber eine andere Auffassung als in den französischen Beispielen erkennen.

Wie befremdlich übrigens das hohe Tor auf spätere Zeiten wirkte, sehen wir deutlich aus einer Bemerkung des „k. k. Hof und Kanzlei Scriptors", Ludwig von Remy, der im Jahre 1831 dem Kaiser Franz ein Begleitschreiben zu zwei neuen Burgbauentwürfen überreichte;** es heißt da von der alten, im Stiche erhaltenen Fassade:

„Es dürfte jedoch kein Zweifel obwalten, dass in dem erwähnten Kupferstich, somit auch in dessen Abzeichnung A" (die beigelegt war) „das Verhältnis des Bogens des Einfahrts-Thores der Mitte, so wie die zwey Eingangs-Thüren daneben, unrichtig gestochen und gezeichnet worden sey, weil ein

* Um so mehr, als das innere Tor der Durchfahrt im Stiche entschieden zu hoch erscheint; es ist gewiß nicht höher gedacht gewesen als heute, wo es unter dem Simse bleibt, oder als das im Stiche auf der Rückseite des Hofes angegebene Tor. Da es sich im Stiche aber um die Wiedergabe eines Modelles handelt, und dieses gewiß nur die Vorderseite gab, ist eine solche Ungenauigkeit erklärlich; es sprach jedenfalls auch die Absicht mit, einen möglichst klaren Durchblick zu gewinnen.

** In der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek.

so rühmlich bewährter und ausgezeichneter Architekt, wie Fischer von Erlach, ganz gewiß dieses Verhältnis angemessener und der höheren Baukunst entsprechender bestimmt haben wird.“

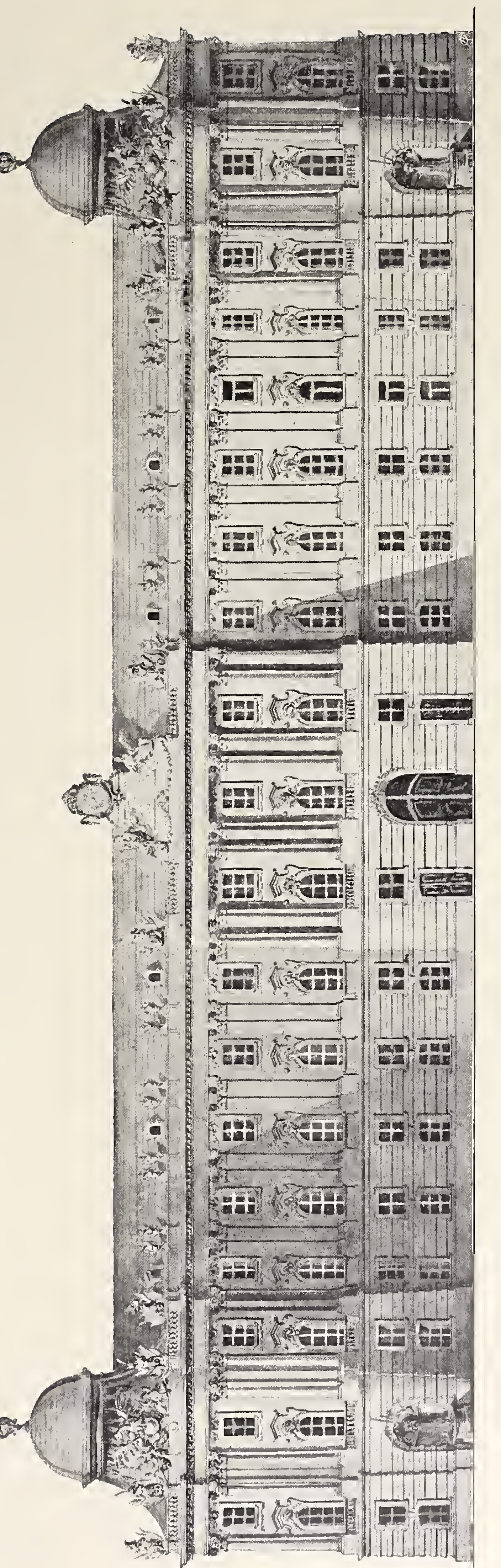
Aus Remys Worten spricht der Doktrinär aus dem Anfange des 19. Jahrhundertes; aber wir müßten es begreifen, wenn der fortschreitende Klassizismus schon in des jüngeren Fischer eigenen Tagen an einer solchen Form Anstoß genommen hätte.

Auch müßten wir es verstehen, wenn sich die gerade obere Simslinie, ebenso wenig wie in Paris, auch in Wien nicht dauernd siegreich erhalten hätte. Sie ist unleugbar groß und vornehm gedacht, besonders auf den vom Süden kommenden Kaiser mag sie, wie gesagt, gewaltigen Eindruck ausgeübt haben. In der trüberen nordischen Luft wirken so einfache Formen aber doch zumeist schwer und öde; hier ist die reichere Silhouette eine künstlerische Notwendigkeit; spottete man doch auch in Frankreich über einen solchen Bau mit geradem Abschlusse, er sähe aus, als wäre der Dachstuhl abgebrannt.

In der Tat ist ja auch seit alters auf der allein ausgeführten Reitschulecke eine Kuppel vorhanden, und schon ein Stich bei Kleiner in dem (1737 erschienenen) dritten Bande zeigt sie uns (Abbildung auf Seite 614).

Man darf heute, wo wir die Barockkunst völlig anders beurteilen gelernt haben und über ganz anderes Vergleichsmaterial verfügen als noch vor zwei Jahrzehnten, jedenfalls nicht mehr sagen, daß der Verfertiger des Modelles solche Kuppeln wohl beabsichtigt, aber nur deshalb nicht ausgeführt hätte, um mit der Arbeit vorher fertig zu werden.*

* Vergleiche Bayer a. a. O. 19. und 20. September.



Skizze zum Entwurfe Jadots, etwas über 1/3 der wirklichen Größe. Städtische Sammlungen, Wien

Wenn man aber gemeint hat, daß insbesondere die Mittelkuppel bei dem Entwurfe, der dem Modell zu Grunde lag, schon wegen der Rotunde unbedingt nötig wäre, so kann man dem auch nicht beistimmen. Ich will nicht leugnen, daß die (kreisförmige) Rotunde tatsächlich mit diesem Projekte im Zusammenhange steht. Die Einzelformen stimmen, so weit wir sie nach den alten Resten kennen, ganz gut mit anderen Arbeiten des jüngeren Fischer, so die Voluten im inneren Haupttore, die etwa den Deckenträgern der Reitschule entsprechen, oder der Trophäenschmuck an den Hauptpfeilern.*

Der „Vorhof", wenn ich ihn so nennen kann, scheint (vergleiche Abbildungen auf Seite 610 und 612) die Absicht oder wenigstens die Nebenabsicht zu haben, von dem hohen Außentore, das wir auf dem Stiche gewahren, zu dem tatsächlich viel niedrigeren des Oktogons und der inneren Fassade überzuführen; so scheint man die Sachlage ja auch bei dem Neubaue dieser Teile in den Jahren 1890 bis 1893 aufgefaßt zu haben.

Der Umstand, daß das Hauptsims des Rundbaues mit dem Mittelsimse der Fassade, nach dem gestochenen Entwurfe also dem Auflager des Haupttores, übereinstimmt, spricht jedenfalls für eine solche Auffassung. Daß man an Stelle der früheren Ellipse den Kreis gesetzt hat, geht wohl auf das Streben nach größerer Ruhe und Monumentalität zurück.**

Ein Zwang zur Schaffung einer äußerlich sichtbaren Kuppel ist mit diesem Raume aber keineswegs gegeben; eine halbkreisförmige Kuppel fände innerhalb der im Stiche gegebenen Fassade ganz gut Platz.***

Die Beleuchtung des Rundbaues sollte wohl ähnlich wie in der Eingangshalle des Prinz Eugen-Palais durch ein in der Mitte der Wölbung befindliches Oberlicht stattfinden; man wird eben auch da, wie es in der alten Kunst üblich war — wenn sich die Wirkung in einem Falle bewährt hatte — von Werk zu Werk vorgeschritten sein. Gewiß konnte auch das römische Pantheon mit seinem einheitlichen Oberlichte als Muster vorschweben.

Nun ist aber, wie gesagt, wenigstens eine Eckkuppel tatsächlich aus alter Zeit erhalten.

Es ist möglich, daß zu der Idee, hier an der Ecke eine Kuppel zu errichten, der Umstand mit beigetragen hat, daß, wie die Abbildung auf Seite 608 zeigt, hier schon seit alters ein kleiner kuppelgekrönter Turm stand. Bei einer barocken Neuanlage, die ohne Symmetrie nicht denkbar ist, konnte

* Ob das etwas harte Ansetzen des inneren Haupttores der Rotunde an das Oktogon auf eine Änderung während des Baues zurückgeht, bleibe hier unentschieden.

** Während die früher geplante Ellipse (Abbildung auf Seite 618) in den von Hildebrandt begonnenen Bau offenbar so eingefügt gedacht war, daß vom Bestehenden möglichst viel geschont wurde, mußte bei Ausführung des Kreises der anliegende kleine Hof verändert werden. Daraus hat sich in der inneren Fassade der Reichskanzlei dann wieder das Blindtor zwischen dem Mitteltore und dem rechten Tore ergeben; auf der anderen Seite führt ein wirkliches Tor in den einen kleinen Seitenhof.

*** Der Zeit läge übrigens auch eine flachere Form nicht ferner, wie sich ja auch Korbbogen im Torbaue vorfinden. Die Konstruktion der Kuppel wäre wohl aus Holz gebildet gewesen, wie dies auch bei der Reitschule der Fall ist.



Die National Competition 1906, John Thornley Shaw, Carlisle, Entwurf für einen schablonierten Hängestoff

man aber selbstverständlich nicht eine Kuppel allein beabsichtigen, sondern mußte unbedingt von vornherein an ein Gegenstück am anderen Fassadenende denken — wobei wir von der Mitte einstweilen nicht sprechen wollen. Da die Reitschule (inschriftlich gesichert) 1735 vollendet wurde, ist die Eckkuppel offenbar noch vom jüngeren Fischer selbst aufgesetzt worden. Es scheint also doch die nordische — in gewissem Sinne ältere und Hildebrandt näher stehende — Auffassung am Hofe tatsächlich wieder gesiegt zu haben; sie konnte es um so eher, als eben auch die neuere französische Richtung, im Gegensatz zu Lebrun und Perrault, im allgemeinen wieder mehr Wert auf reichere Dachformen legte.

Wenn man das erstarkte Gefühl für solche Formen recht deutlich kennen lernen will, so braucht man nur einige der Änderungen zu verfolgen, die der jüngere Fischer bei der Ausführung der Karlskirche an den Entwürfen seines Vaters selbst vornahm; man vergleiche nur das einfache alte Dach der Laterne im ersten Entwurfe (Abbildung auf Seite 630) mit dem ausgeführten (Abbildung auf Seite 631); dieses hat eigentlich schon große Ähnlichkeit mit der Zeltform der Reitschulkuppel (andrerseits auch mit der Kuppellaterne der von Hildebrandt geplanten Hofkapelle.) Auch die Ände-

rungen an der Kuppel selbst, zum Beispiele das Anbringen einer zweiten Fensterreihe im Dache, sind da bemerkenswert.

Entscheidend in gewissem Sinne für die Burgfassade mag das Dach des ganz neu-französisch wirkenden früheren Althan-Palais auf der Wieden gewesen sein (Abbildung auf Seite 632). Dieser Bau ist sicher vor 1732 ausgeführt, da er bereits auf dem Titelblatte des in diesem Jahre erschienenen Teiles von Kleiners Werk abgebildet ist, ein Umstand, der übrigens auch beweist, daß der Bau zu den wichtigsten des Zeitabschnittes gerechnet wurde.*

Wir müssen uns nun erinnern, daß Gundacker Graf Althan oberster Leiter des kaiserlichen Hofbauamtes war; dann werden wir die Rückwirkung auf den Burgbau um so eher verstehen.

Oft wirkt in der Kunst ja das kleinere Werk, an dem sich eine Form bewährt hat, auf das Größere; oft schon deshalb, weil das Kleinere früher fertig wird, als das wenn auch früher begonnene Große. So hat auch der Gesù in Rom den Bau der Peterskirche beeinflußt.

Bemerkenswert ist es jedenfalls, daß die früher vollendete innere Fassade der Reichskanzlei auf Dachwirkung verzichtet, die sicher später ausgeführte, und auch unvollendet gebliebene äußere aber wieder zur reicheren Dachform zurückkehrt; allerdings geschieht dies in einer Weise, die keineswegs mit Hildebrandtschen Ideen für das Dach etwa identisch ist.

In den Kuppeln der Burg (wir sprechen zunächst nur von den Eckkuppeln) sind aber gewissermaßen auch die Türme der alten Schlösser wiedererstanden. Daß dies wirklich die Herkunft ähnlicher Formen ist, kann man schon an den alten Louvre-Pavillons erkennen, aber auch an den späteren etwa in dem Entwurfe Lemerciers (Abbildung auf Seite 621). Und daß solche Formen sogar buchstäblich an die Stelle alter Türme treten, zeigt etwa die Innsbrucker kaiserliche Burg, die bei dem Umbaue von 1765 bis 1773 an den Ecken zwei der Reitschulkuppel verwandte Dachbauten erhielt; die eine dieser Kuppeln, nächst der Hofkirche, ist nun tatsächlich an der Stelle eines damals noch vorhandenen reizvollen Renaissanceturmes aufgeführt worden.

Ähnliche, wenn auch nicht so reiche Formen, finden sich an zahlreichen deutschen, aber auch an französischen Kirchen- und besonders Schloßtürmen von der Renaissance an; im letzten Grunde gehen die Formen bis in die Spätgotik zurück.** In Wien wäre vor allem natürlich das Belvedere hervorzuheben, das in dem Kleinerschen Stiche (IV. 23) übrigens mit ähnlichen Gehängen geschmückt erscheint, wie die Reitschulkuppel. Auch wäre die „Mansardenkuppel" in Hildebrandts Entwurf (Abbildung auf Seite 616) hier in Erinnerung zu bringen.

* Allerdings wirkt der Dachbau des Althan-Palais nur von der einen Seite aus der Reitschulkuppel so ähnlich; doch genügt dies ja auch, um von einer Art Generalprobe der Form sprechen zu können. Zu vergleichen wäre auch das Turmdach der Leopoldskirche in Wien (1724).

** Zahllose ältere Beispiele in den verschiedenen Ansichten bei Kleiner. Von französischen Zeltkuppeln hebe ich etwa die am Schlosse zu Chantilly oder Écouen hervor. (Vergleiche Henry Havard, „La France artistique et monumentale". Paris s. a., IV. Seite 113 ff. und V. Seite 65 ff.)



Die National Competition 1906, Louise Davies, Newcastle-on-Tyne, Tapetenentwurf

Wir können nun aber wohl sagen, daß durch die Ausführung der Kuppeln der bauliche Gedanke, wie er dem gestochenen Entwurfe innewohnt, eigentlich aufgehoben ist. Das ganze Schwergewicht des Baues, das in dem Modelle offenbar in den unteren Teilen ruht, wird nun nach oben getragen und überhaupt die Wirkung aller Teile verschoben.

Es erscheint mir für einen wirklichen Künstler aber undenkbar, daß er bei einem in sich so geschlossenen Entwurfe, wie der Stich ihn uns zeigt, einfach alle unteren Teile unverändert ließe und plötzlich ganz abweichende und ablenkende Formen aufsetzte. Das wird auch ein künstlerisch empfindender Bauherr niemals geduldet haben.

Ein Baum, der oben anders aussieht als ein anderer, hat auch unten schon andere Formen, ein Mensch von gedrungener Körpergestalt hat schon einen anderen Unterkörper als ein schlanker, oder er sieht eben unschön, wenn nicht komisch, aus; aber auch ein Kunstwerk ist ein Organismus. Wie fein haben das zum Beispiele schon die Erweiterer der Wiener Stephanskirche in gotischer Zeit empfunden, da sie mit Rücksicht auf die gewaltige Höhe des neuen Baues, insbesondere des Fensters über dem Haupttore, das romanische „Riesentor“ mit einem vorgestellten Spitzbogen versahen; so wurde das Alte bewahrt und ein Übergang zum Neuen geschaffen.*

* Eine bloß technisch nötige Änderung hätte man jedenfalls ganz anders und einfacher durchführen können.

Besonders aber die Barockkunst, bei der alle einzelnen Teile so sehr in Abhängigkeit voneinander stehen und überhaupt nur durch die Beziehung zueinander ihr Recht erhalten, wird kaum unvermittelte und unorganische Übergänge, noch viel weniger aber den Mangel an Übergängen geduldet haben. Nein, wollte man das Obere wandeln, so wird man gewiß — in ganz wörtlichem Sinne — tiefer greifende Änderungen vorgenommen haben.

In der Tat stimmen nun auch — ganz abgesehen von der Kuppel — zahlreiche Einzelnheiten der Ausführung nicht mit dem Stiche nach dem Modelle. Bei dem fertig gewordenen alten Teilen ist auch das — allein ausgeführte — Fenster der Rücklage (vergleiche die Abbildung auf Seite 612) ebenso gebildet, wie das in der herausgerundeten Ecke, während nach dem Modelle die Fenster beider Teile verschieden wären.

Aufgegeben ist das — noch stärker barock wirkende — Verbinden der übereinander liegenden Fenster in den Obergeschossen der Risalite; aufgegeben ist das zwischen den Obergeschossen hinlaufende bandartige Sims, wodurch nun die Grundfläche mehr hervortritt.

Verändert sind die Dachbrüstungen und der Schmuck darauf; auffällig ist da besonders das Zurücktreten der Figuren und das Vortreten der ihnen gegenüber strenger wirkenden Vasen.*

Es sind dies übrigens keineswegs so geringfügige Änderungen, wie man im ersten Augenblicke annehmen könnte; denn die ganze Raumgliederung zwischen den Hauptteilungen wird dadurch wesentlich beeinflußt.

Wenn wir dann die Kuppeln dazu nehmen, so ist der (teilweise) ausgeführte Entwurf überhaupt ein anderer, als der im Stiche erhaltene.

Es wird also vielleicht gut sein, die Unterschrift unter dem Kleinerschen Stiche, den man bisher immer mit dem Vorurteile betrachtete, er müsse unbedingt stets maßgebend geblieben sein, einmal genauer zu betrachten.

Die Unterschrift lautet lateinisch: „Prospectus Propilei Principalis Palatij Caesarei versus forum carboniorum secundum factam modellam perficiendi." Klarer sind aber die nebenstehenden deutschen Worte: „Prospect der Haupt Facciade von der Käys. Burg, wie solche gegen dem Kohlmarkt sollte zustehen komen, nach dem daselbst befindeden Modell gezeichnet".

Der lateinische Ausdruck kann gewiß eben sowohl einen Bau bezeichnen, der ausgeführt werden soll, als einen, der ausgeführt werden sollte; der deutsche Ausdruck dagegen sagt ganz klar das letztere. Denn sicher hätte man auch im Deutsch des XVIII. Jahrhundertes von einem Werke, das zwar noch nicht ausgeführt aber zur Ausführung bestimmt ist, nicht gesagt, daß es ausgeführt werden „sollte", sondern daß es ausgeführt werden „soll".

In anderen Fällen, zum Beispiele bei der Karlskirche, dem Salesianerkloster, den Hofstallungen, dem Palaste des Prinzen Eugen, der Schwarzspanierkirche, bringt Kleiner ganz ruhig Ansichten, die sicher nicht nach der Natur, sondern nur nach Entwürfen angefertigt sein konnten; denn die

* Unwichtiger mag es erscheinen, daß die Keilsteinlinien in den Bogen der Untergeschosse nicht übereinstimmen; immerhin ist dies vielleicht kein Zufall.



Die National Competition 1906, Stanley B. Potter, Macclesfield, Seidenstoff

Bauten waren, als die Stiche erschienen, entweder nicht fertig oder wurden, wie die Hofstallungen, überhaupt nie so ausgeführt, wie sie in den Stichen erscheinen.*

* Bei Delsenbach heißt es auch: „Lust-Gebäude und Garten Sr. Hochfürstl. Durch. Adam Frantz Fürsten von Schwarzenberg . . . wie solches meistentheils aufgerichtet" (also nicht fertig) ist. Die Vorlage des Stiches ist, nebenbei bemerkt, vom jüngeren Fischer gezeichnet. Es fallen die Zeichnungen für Delsenbach vor Fischers große Studienreise. Es sei hier auch kurz darauf hingewiesen, daß sich zwischen dem Kleinerschen Stiche der inneren Reichskanzleifassade und der Ausführung einige Unterschiede finden (am Simse über den mittleren Risalitfenstern, an den Krönungen der Fenster des Hauptgeschosses, über den Herkulesgruppen und so weiter).

Wenn Kleiner also an alledem nicht Anstoß nimmt, dagegen bei der Burgfassade eine vom Gewohnten so abweichende Unterschrift gibt, so muß man wohl annehmen, daß das so bezeichnete Projekt eben tatsächlich bereits aufgegeben war. Kleiner mochte es nun für besonders würdig halten, der Nachwelt überliefert zu werden.* Vielleicht hat der Verleger den Stich auch wie andere, in der sicheren Erwartung, daß er zur Ausführung gelangen werde, herstellen lassen und wollte ihn nach endgültiger Zurückstellung des Projekts nur nicht nutzlos beiseite legen.

Man könnte aber vielleicht einen Augenblick lang glauben, daß die Worte „ausgeführt werden sollte" deshalb gebraucht wären, weil der ganze Burgbau überhaupt nicht mehr weitergeführt werden sollte. Doch trifft dies nicht zu; denn der Stich ist bereits 1733 im Handel, und der andere, der die Reitschule darstellt, zeigt uns ganz deutlich, daß noch bis 1735 weitergebaut wurde.** Es kann sich also nicht um das Aufgeben des Burgbaues im ganzen, sondern nur um das Aufgeben des im Modelle ausgeführten Entwurfes oder um eine wesentliche Änderung desselben handeln.

* * *

Wir haben nun auch eine alte Zeichnung erhalten, die zwar nur einen Teil der Fassade darstellt, diesen aber dem ausgeführten Teile weit ähnlicher wiedergibt als der Stich bei Kleiner. Zugleich führt uns diese Zeichnung, dem Stiche gegenüber, eine wesentliche Änderung vor Augen, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Aufsetzen der Kuppel in Verbindung steht.

Auf den ersten Blick erkennt man, daß die hier (auf Seite 633) wiedergegebene Zeichnung von zwei verschiedenen Händen — auch mit zwei verschiedenen Tinten — ausgeführt worden ist.

Der größte Teil ist anscheinend von einem Bauzeichner genau nach einem vorhandenen Entwurfe nachgezeichnet, offenbar um dem Künstler, der die meisterhaft gezeichneten Figuren einsetzte, eine Unterlage zu bieten.

Das von dem Bauzeichner Wiedergegebene schließt sich nun im allgemeinen an den durch den Stich erhaltenen Entwurf; einzelne Teile des Stiches, zum Beispiele das Symbol der stehenden Figur oben, versteht man hier überhaupt erst.

Ganz klar ist aber, daß diese Zeichnung nicht vor 1745, dem Jahre, da Franz Stephan, Maria Theresias Gemahl, als Franz I. Kaiser wurde, entstanden sein kann; denn man sieht an den Stellen, wo früher Initialen und Wappen Karl VI. zu sehen waren, jetzt seine Initialen und sein (lothringisches) Wappen. Diese Änderungen konnte natürlich noch der Bauzeichner

* In der trefflichen Arbeit des Dr. Viktor Hofmann v. Wellenhof, „Der Winterpalast des Prinzen Eugen von Savoyen . . . ." (Wien 1904) wird wohl nicht mit Unrecht die Vermutung ausgesprochen, daß die Unterschrift „Cette maison avec le grand escalier est du dessin de F. v. E." unter dem Stiche bei Delsenbach gerade die Kenntnis des durch die Ausführung bereits überholten Fischer'schen Projektes erhalten sollte. — Ich habe schon bemerkt, daß Kleiner nie den Urheber eines Werkes nennt, so daß also in dem oben besprochenen Falle trotz Verschweigen des Namens eine ähnliche Absicht vorliegen könnte.

** Die Vollendung der Reitschule im Jahre 1735 ist auch inschriftlich gesichert. Vgl. Realis a. a. O. Seite 137.

durchführen; daß er den Wappenadler, der auf der Weltkugel oben zu sehen ist, gründlich mißverstanden hat, spricht sogar für seine Tätigkeit. Nun gleichfalls von seiner Hand ist aber auch noch das in den großen Torbogen eingestellte niedrigere Tor. Wir hätten hier also tatsächlich eine ähnliche Lösung, wie in den früher besprochenen französischen Vorbildern. Und da es sich hier eben noch um die Bauzeichnung handelt, so wird dieses Tor schon in der Vorlage vorhanden gewesen sein. Diese Vorlage weicht nun aber auch in einer anderen Sache von dem im Stiche erhaltenen Modelle ab; es sind nämlich die Fenster der Rücklagen (eines ist links zu sehen) schon wie in der Ausführung, das heißt den Fenstern der Risalite gleich, gebildet; nur die Sohlbank zeigt wieder eine nicht zur Ausführung gelangte Variante.



Die National Competition 1906, Wilfred Moody Mobbs, Bradford, Entwurf für bedruckten Baumwollstoff

Jedenfalls steht aber die Zeichnung (oder vielmehr ihr Vorbild) der Ausführung näher als der Stich. Wir sehen hier, wie angedeutet, aller Wahrscheinlichkeit nach die Weiterentwicklung, wie sie auch mit der Eckkuppel im Zusammenhange steht, vor uns; das hohe Tor wäre jetzt geradezu unerträglich gewesen. Und auch die Ausgleichung der Fenster, das Aufgeben des Aufeinanderstellens der Fensterumrahmungen entspricht derselben künstlerischen Absicht, dem Fortschreiten des Klassizismus und zugleich des nordischen Geistes.

Bemerkenswert ist auch, daß die Tiefe der Pilaster hinter den Säulen beiderseits außen angegeben ist; es ist also klar, daß das Mittelrisalit nicht gerade, sondern gleichfalls gekrümmt gedacht war; es war dies übrigens auch schon bei der Bleistiftzeichnung des Hildebrandtschen Entwurfes der Fall und wird sich auch bei späteren Entwürfen wiederfinden.

Leider kann uns diese Zeichnung, da sie eben nur die Mitte darstellt, keinen Aufschluß über die Seitenkuppeln geben. Wie steht es aber mit der Krönung der Mitte? Man ist nun offenbar bei der alten geblieben, die auch sehr wohl zu dem Ganzen paßt. Wäre eine Mittelkuppel geplant gewesen, so hätte man sie gewiß auf dieser Zeichnung, wenigstens in ihren Ansätzen, angegeben; auch hätte man oben wohl die Figuren geändert.

Wir werden übrigens im Laufe der Untersuchung sehr bald auf eine andere Zeichnung stoßen (Abbildung auf Seite 639), die uns die ganze Fassade und doch nur die zwei Eckkuppeln, keine Mittelkuppel, bietet. Auch sind bei anderen vergleichbaren Bauten, etwa bei den (freilich jüngeren) Communs in Potsdam, die dem Wiener Beispiel sehr ähnlichen Kuppeln nur den Eckbauten vorbehalten, während das eingeschwungene Rund dazwischen einen bescheideneren Mittelaufsatz zeigt.

Wenn eine Mittelkuppel bereits geplant gewesen wäre, so wäre sie wegen der notwendig vorauszusetzenden Größe, die jedenfalls weit bedeutender sein mußte als die der Seitenkuppeln, ganz von selbst das Hauptmotiv des ganzen Baues geworden und hätte sich gewiß als solches erhalten, um so mehr als — wie immer wieder betont werden muß — ja nicht nur die wechselnden Künstler entschieden, sondern auch die Bauherren, die in mancher Beziehung die Tradition fest erhalten mochten. Nun sehen wir aber, daß die Entwürfe der unmittelbar folgenden Periode nicht nur keine Mittelkuppel zeigen, sondern, daß sogar die Rotunde hinter dem Mitteltore verloren geht, während sich die Einschwingung der Fassade selbst mit großer Zähigkeit erhält, ja in gewissem Sinne sogar zum Hauptmotive des ganzen neuen Burgbaues wird und nur ganz vorübergehend außer acht gelassen erscheint.

* * *

Am wichtigsten erscheinen mir da die Entwürfe Jadots, die sich in mehreren Varianten und in sehr genauer Ausführung erhalten haben.

Der eine Plan, von dem hier (auf Seite 635) das für uns wichtigste Stück wiedergegeben ist, trägt auf der Rückseite den Bleistiftvermerk:



Die National Competition 1906, James Hunniford, Belfast, Entwurf für ein Damast-Tischtuch

Jadot 1748; auf einem anderen Blatte in der Hofbibliothek befindet sich die sicher alte Bezeichnung: Jadot.

Jadot Baron de Ville-Issey, war Hofarchitekt des späteren Kaisers Franz I., und zwar schon zu einer Zeit, als dieser noch in Lothringen weilte; er wurde dann vom Hofe sowohl in Florenz, wo er den schönen Triumphbogen bei Porta San Gallo errichtete, als in Wien, wo die jetzige Akademie der Wissenschaften sein Hauptwerk ist, als (seit 1753) auch in Brüssel beschäftigt.*

Es ist also von vornherein durchaus wahrscheinlich, daß er auch einen Plan für die Burg entworfen habe;** ein Vergleich der Fassadenteile des Entwurfes (Abbildung auf Seite 634) mit der erwähnten Akademie der Wissenschaften, der alten Universitäts-Aula (Abbildung auf Seite 637), wird jeden

* Vergl. Th. G. von Karajan, „Festrede bei der feierlichen Übernahme des ehemaligen Universitätsgebäudes durch die kaiserliche Akademie der Wissenschaften 1857“ (Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei).

** Übrigens wird auch die „Botschafterstiege“ in der Burg auf ihn zurückgeführt.

Zweifel an der Urheberschaft Jadots beheben. Es ist der Stil der fortgeschrittenen Pariser Kunst jener Tage.

Der Umstand, das Jadot erst im Jahre 1750 zum Hofbauinspektor ernannt wurde, schließt natürlich nicht aus, daß er schon früher einen Plan ausarbeitete, vielleicht schon 1745, wie bei einem von Aman wiedergegebenen Plane in Jadots Art erwähnt ist; der Künstler war, wie gesagt, sicher schon lange vorher für den Hof beschäftigt.

Das Wichtigste an dem Entwurfe Jadots ist für uns natürlich wieder die Front gegen den Michaelerplatz; beiläufig sei erwähnt, daß sie in dem abgebildeten Entwurfe auf einem eigenen Stück Papier gezeichnet und an Stelle eines ausgeschnittenen Teiles eingeklebt ist — man sieht, wie sehr gerade in diesem Punkte die Ideen wechselten. Die Mitte hat drei Achsen, die Teile zur Seite haben je fünf. Die Einschwingung ist sehr stark; es bleibt deshalb nur verhältnismäßig wenig Tiefe in der Mitte und schon darum ist an einen Rundbau hier nicht zu denken.

Das Tor führt durch die Längsmitte des nach links erweitert gedachten Hofes; der öffentliche Verkehr ist, wie offenbar auch schon bei früheren Plänen, von der Burg selbst abgeleitet und führt durch die Schauflergasse zu einem neuen Stadttore.

Wir werden dabei an die Worte J. Bas. Küchelbeckers (a. a. O. Seite 620) erinnert: „Nahe bey derselben (der Burgwache) gehet ein ordentliches Stadt-Thor, das Burg-Thor genannt, unter denen Kayserlichen Apartemens oder Zimmern, hinaus, welches ebenfalls wegen der vielen Wagen, und andrer starken Passage, eine grosse Incommodité ist."

Auf dem einen der Pläne Pacassis, über die noch kurz gesprochen werden soll, ist das neue Tor auch tatsächlich angegeben.

Außerordentlich bemerkenswert ist die Verschiebung des großen Hofes;* die Ursache dazu liegt offenbar in dem Streben, die Mitte des Hofes mit dem Torbau gegen den Michaelerplatz, der allmählich der Angelpunkt der ganzen Anlage geworden ist, in Einklang zu bringen.

Wenn man je an eine Mittelkuppel dachte, nie wäre sie so berechtigt gewesen wie jetzt, wo sie zugleich nach dem Hofe hin hätte wirken können, während sie früher — vom Hofe aus gesehen — als exzentrisch hätte stören müssen; aber gerade jetzt ist nicht nur die Rotunde geschwunden, sondern auch eine Mittelkuppel nachweisbar ausgeschlossen.

Es ist mir nämlich gelungen, für den hier besprochenen Plan Jadots den Fassadenentwurf in einer an sich ganz unscheinbaren Zeichnung der Wiener Städtischen Sammlung nachweisen zu können.

Ich habe bereits erwähnt, daß gerade der Teil des Planes, der die eingeschwungene Fassade zeigt, an die Stelle eines ausgeschnittenen Stückes nachträglich eingesetzt worden ist; bei der Umänderung, die wohl rasch vor sich gehen sollte, ist die Innengliederung des Bauteiles, die wir jedoch an

* Diese Idee ist auch von dem größten später an der Hofburg tätigen Architekten, Van der Nüll, in seinen Entwürfen wieder aufgenommen worden.

anderen — wohl etwas späteren — Plänen erkennen können, gar nicht angegeben.

Ich denke nun, daß man mit der hier im Plane zuerst gegebenen Lösung an maßgebender Stelle, etwa der Oberleitung des Hofbauamtes, nicht einverstanden war und deshalb die Hauptidee rasch neu entwickeln ließ. Der frühere Zustand des Planes entsprach vielleicht dem in mehreren Varianten erhaltenen Entwurfe mit offener Säulenhalle (bald mit einzelnen Säulen, bald mit Säulenpaaren), wovon die Abbildung auf Seite 636 ein Beispiel bietet. Man begreift, daß diese Entwürfe, wenn sie auch der Außenarchitektur Jadots und überhaupt der neueren französischen Auffassung sehr entsprachen, in Wien nicht ganz Anklang fanden; man hatte sich mit der alten Idee, die in gewissem Sinne tatsächlich großartiger ist als die neue, offenbar schon zu befreundet, als daß man auf sie verzichten wollte. So schafft hier Jadot einen neuen Entwurf, der sich augenscheinlich viel enger an die vorhandenen Pläne anschließt.



Die National Competition 1906, Percy Bignall, Nottingham, Entwurf für einen Spitzenvorhang

Die Abbildung auf Seite 639 zeigt uns diesen geänderten Entwurf Jadots. Die Zeichnung ist auf Papier (mit einem alten Zeichen von Honig in Amsterdam) zuerst mit Bleistift, darüber mit der Feder ausgeführt und braun laviert; das Dach ist rot, die Uhr und der Schmuck der Kuppel sind gelb



Die National Competition 1906, William H. Pegg, Nottingham, Entwurf für einen Spitzenfächer

angegeben, das Zifferblatt blau. Es soll mit einfachen Mitteln ein möglichst naturgetreuer Eindruck hervorgerufen werden. (Die Angabe der Fensterkreuze ist später und von ziemlich kindlicher Hand erfolgt.)

Es ist eine ganz merkwürdige Darstellungsart, weder eine perspektivische noch eine orthogonale, sondern es ist die ganze Kurve zu einer geraden Linie gestreckt. Daß es sich aber wirklich um einen zu dem Jadotschen Plane gehörigen Aufriß handelt, geht ganz klar daraus hervor, daß die Gesamtmasse der Kurve und dieser gestreckten Ansicht fast auf den Millimeter übereinstimmen und daß alle einzelnen Bauglieder im Plane und in der Ansicht einander genau entsprechen; bei der großen Verschiedenheit der Kurven in den uns erhaltenen Plänen kann dies unmöglich Zufall sein.

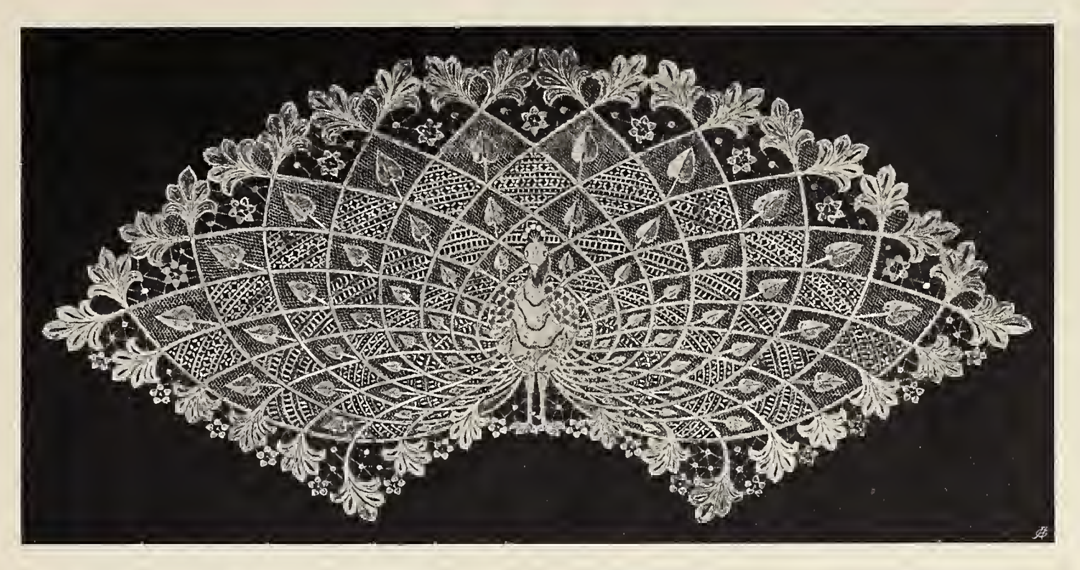
Wenn man die Ansicht, der Kurve des Grundrisses entsprechend, nach innen und, den Wendungen der Ecken entsprechend, nach außen biegt und so über den Grundriß hält, so bietet sich ein klares Bild der beabsichtigten Fassade; jedenfalls ist die Zeichnung auch zu diesem Zwecke gemacht worden. Entweder wollte der Künstler sich selbst oder anderen die Idee auf diese Weise recht anschaulich machen.

So erklärt sich auch, warum die Zeichnung ziemlich flüchtig und ungleichmäßig — wohl großenteils nur von einem Bauzeichner nach einigen Angaben des Künstlers — durchgeführt ist.

Die Anlehnung an die älteren Ideen ist, wie gesagt, klar; nur ist das Mitteltor anders gelöst. Die Einfachheit entspricht ganz der späteren Zeit mit ihrem weit vorgeschrittenen Klassizismus. Die wasserspeienden Brunnenköpfe in den Nischen gehen wohl auf eine allgemeine Andeutung des Künstlers zurück; solche Köpfe sind bei ihm — auch an der Aula — überaus häufig.

Die Vereinfachung der Fensterbänke entspricht gleichfalls Jadots Richtung; sie erinnert besonders an die Fenster der seitlichen Fassaden der Aula. Der Mittelaufsatz oben ließe sich durch zahlreiche Beispiele der jüngeren französischen Schule belegen; hier genügt es aber auf Jadot selbst hinzuweisen (Abbildung auf Seite 634).

Die Idee der Vereinfachung des Unterbaues ist überaus folgerichtig durchgeführt und das Schwergewicht der Formen nach oben und außen



Die National Competition 1906, William H. Pegg, Nottingham, Entwurf für einen Spitzenfächer

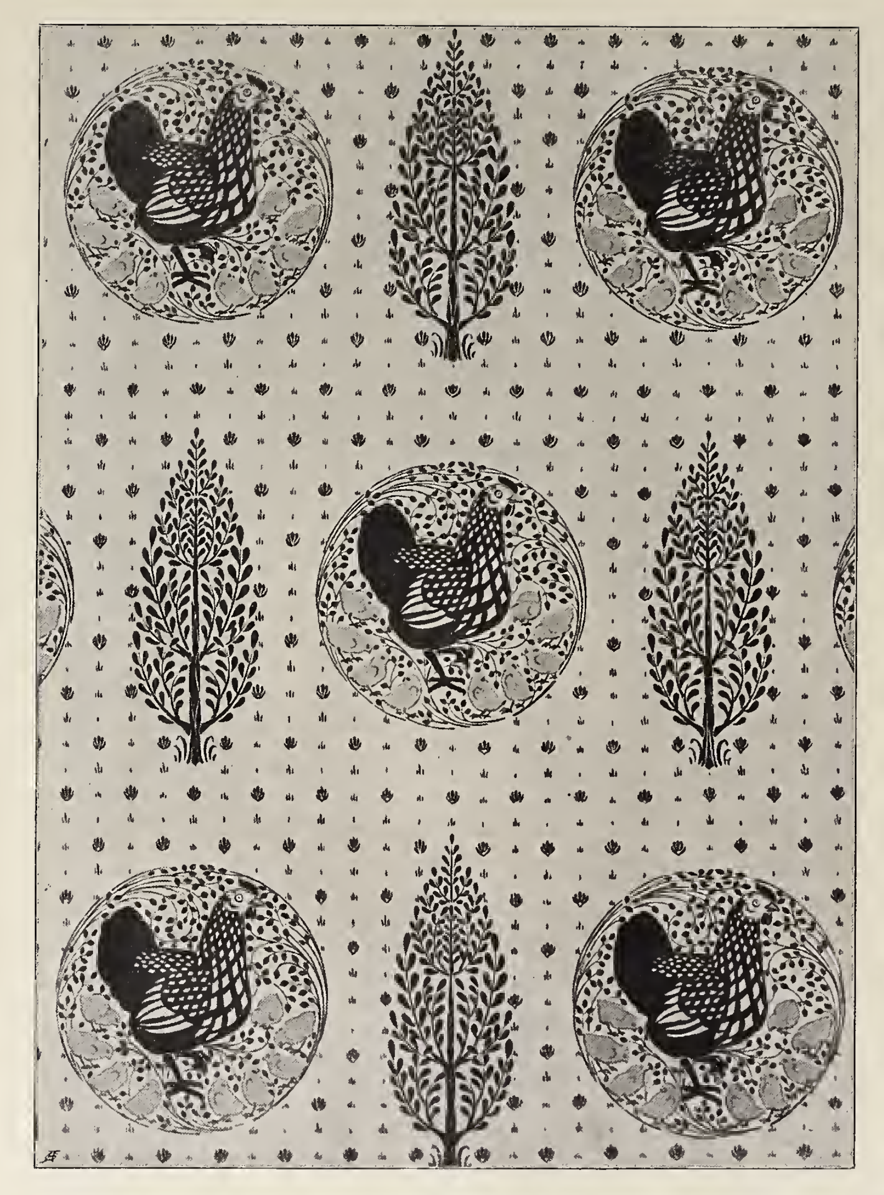
geschoben, während die Mitte eben allein schon durch die Stellung in ihrer Bedeutung gesichert war. Man kann beinahe sagen, die spätere Idee des jüngeren Fischer ist durch Jadot folgerichtiger durchgeführt worden, als durch Fischer selbst. Es ist dies aber nicht so verwunderlich. Es ist ein Fortschreiten von französisch inspirierter Wiener Kunst zu wirklichem Franzosentume. Allerdings, die große Idee bleibt das Werk des Wiener Baukünstlers.

Die Ansicht der Burgfassade ist besonders dadurch von so großer Bedeutung für uns, weil sie die einzige aus der Zeit der fortdauernden alten Tradition ist, die uns überhaupt die Kuppeln zeigt; diese einzige Ansicht bietet nun aber keine Mittelkuppel!

Jadot, der — wie gesagt — auch den großen Hof nach dem Außentore richtet, zieht damit gewissermaßen die letzte Konsequenz aus dem Streben, die Burg nach der Stadtseite hin möglichst wirkungsvoll zu gestalten.*

Jadot stellt auch insofern gewissermaßen den Schluß der älteren Entwicklung des Baugedankens dar, als bei dem fortschreitenden Einflusse des französischen Geistes nun tatsächlich ein Franzose selbst oder wenigstens ein französischer Lothringer an die Stelle der heimischen Baukünstler getreten ist. Seine Ideen sind gewiß groß, aber sie sind Ideen geblieben. Was wirklich geschaffen wurde, wie die Hofbibliothek, die Reichskanzlei, die Reitschule, hat der Österreicher geschaffen. Und selbst Jadot mußte sich bei dem Entwurfe für die äußere Fassade Fischers Ideen beugen.

* Es gibt nur einen Schritt weiter und auch den scheint Jadot getan zu haben. Wir finden nämlich in der k. k. Hofbibliothek drei allerdings nur ganz skizzenhafte Entwürfe, die den nunmehr verschobenen Innenhof von den Seitenhöfen zum Teile nur durch Säulenhallen getrennt zeigen, eine gewiß sehr malerische Lösung; sie erinnert einigermaßen an das Palais royal in Paris, an das Schloß Christiansborg (1731 bis 1740) oder das Stadtschloß in Potsdam (seit 1740). Die Vorderseite ist dabei einmal noch mit Benützung eines Teiles der alten Reichskanzlei, ein andermal ganz neu, ausgeführt; ein drittesmal, und das ist am überraschendsten, ist der ganze vordere Längstrakt (die Reichskanzlei) weggerissen und der Hof in ähnlicher Weise wie bei dem oben besprochenen Plane der Hofburg (Abbildung auf Seite 624) geöffnet.



Die National Competition 1906, John Holden, Battersea, Entwurf für bedruckten Musselinstoff

Und so ausgezeichnet die Jadotschen Pläne sein mochten, wären sie ausgeführt, so wären sie doch nur ein — allerdings glänzendes — Beispiel des damaligen Weltstiles geworden. Was Fischer geschaffen hat, ist trotz Einwirkung der Zeitströmung, deren Nichtbeachten einfach ein Fehler gewesen wäre, etwas Eigenes geworden und konnte darum, wie der erwähnte Berliner Bibliotheksbau beweist, als etwas Echtes auch selbst noch nachwirken.* Da wir mit Jadot, sozusagen, an einen Höhe- und Schlußpunkt gelangt sind, möchte ich hier auch nicht auf die Pläne Pacassis eingehen, obgleich sie manches Bemerkenswerte bieten.** Kriege und neu sich erschließende Aufgaben lenkten die Aufmerksamkeit der Herrschenden — erst Karls VI., dann auch Maria Theresias und Franz I., die sich eine Zeit lang anscheinend wieder mehr mit der Frage beschäftigt hatten —

* Die Berliner Hofbibliothek, die erst 1775 bis 1780, wie man sagt, auf besonderen Wunsch Friedrichs des Großen in der Art der Burgfassade gebaut wurde, geht auf den Kleinerschen Stich zurück, der wohl auch allein zugänglich war, hat daher auch keine Kuppeln; sie ist aber in Einzelnheiten klassizistisch abgeändert. Das hohe Tor war in so später Zeit und besonders zu solchem Zwecke natürlich unmöglich.

** Pacassi ist jener Architekt, der in den Vierzigerjahren des XVIII. Jahrhunderts den Bau des Schönbrunner Schlosses in der Hauptsache beendete, dann zwischen 1763 und 1769 die Ausbesserungen der kaiserlichen Hofbibliothek leitete und auch an der Behebung der Schäden, die sich nach Jadots Abreise an der alten Aula ergaben, tätig war. Ein besonders bedeutender selbständiger Künstler scheint Pacassi nicht gewesen zu sein, sondern mehr ein Mann von technischer Bedeutung oder wenigstens technischem Rufe. Leider sind wir über Nicolao Pacassi sehr schlecht unterrichtet; Wurzbachs „Biographisches Lexikon“ weiß



Die National Competition 1906, William Sydney Machin, Burslem, Majolikafliesen

nun offenbar für lange Zeit überhaupt von dem Burgbaue ab. Mit der durchgreifenden Umgestaltung des stehengebliebenen alten Ballhauses zu einem wirklichen Theater (in den Jahren 1748 und 1756) war der Plan des Ausbaues der Fassade wohl für längere Zeit tatsächlich aufgegeben, obgleich

von ihm eigentlich nur zu melden, daß er Hofarchitekt war und besonders für seine Verdienste um die Hebung des Steinkohlengebrauches und der Gypsgewinnung 1764 in den Ritterstand, 1796 in den Freiherrnstand erhoben wurde. Jedenfalls sind die Zeichnungen der Burg, da der Adelstitel in der Unterschrift fehlt, also vor 1764 ausgefertigt; doch ist dies vermutlich viel früher der Fall gewesen.

Nach Quirin Leitner begann man mit dem Schönbrunner Schloßbau wieder 1744, siehe a. a. O. Seite 7, wo es aber wohl irrtümlich heißt: „Den Plan entwarf der Architekt Anton Pacassi; die Ausführung des Baues war dem Baumeister Valmagini übertragen". Unter einem Stiche von G. Nicolai aus dem Jahre 1749 (der bei Leitner nicht erwähnt ist) findet sich die Unterschrift: „Prospect des Käys. königl. Sommer- und Lust-Schloss Schönbrunn, Wie solches gegen Mitternacht anzusehen. So unter genehmhaltung Einer General-Bau-Direktion und Herrn v. Valmagini Secretairc, als Contralor (!) Sr. Käysl. königl. Mayestätt von Nicolao Paccassi Käysl. königl. Hoff-Architekt erbauet ist worden."

1748 kommt Pacassi zum ersten Male im Hof- und Staatsschematismus vor als „Nicolaus Pagazi, kayserl. königl. ordinari Architector log.(iert) dermalen zu Schönbrunn".

Da der eine Entwurf Pacassis im ersten Stocke einen großen durchgehenden Thronsaal, der andere einen schräggestellten Saal bringt, ist bei seinen Entwürfen eine Rotunde und jedenfalls auch eine Mittelkuppel ausgeschlossen. In welchem zeitlichen und sonstigen Verhältnisse Pacassis Entwürfe zu Jadot stehen, soll hier nicht entschieden werden.

immer noch neue Projekte entstanden. Später war der Faden der Überlieferung jedoch abgerissen und ein ganz anderes — rein klassizistisches — Kunstfühlen an die Stelle des alten getreten.

Wir dürfen daher in unserer geschichtlichen Übersicht hier wohl halt machen. *

* * *

Nur ganz rasch sei ein Blick auf einige spätere Arbeiten geworfen.**

In der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek finden sich zwei stark klassizistische Entwürfe von Joh. Ferd. Hetzendorf von Hohenberg, dem Erbauer der schönen Gloriette in Schönbrunn; offenbar ist ihm auch ein zweiter Entwurf in der Hofbibliothek zuzuschreiben und vielleicht hängt noch ein weiterer, der wieder in der k. und k. Fideikommiß-Bibliothek verwahrt wird, mit ihm zusammen. Nach den mehrfach an dem Bau angebrachten Initialen gehört dieser Entwurf sicher erst in die Zeit Kaiser Leopolds II. (1790 bis 1792). Es sind diese Entwürfe in Hohenbergs Art die ersten bekannten Zeichnungen eines Künstlers, die den Bau mit drei Kuppeln, nämlich zwei Eckkuppeln und einer größeren in der Mitte, darstellen. (Abbildung auf Seite 638.)

Die späte Zeit sah eben die alten Reste und wollte ihnen allen gleiches Recht werden lassen; so kam das Mittelrund, das von anderen Baukünstlern inzwischen überhaupt schon aufgegeben worden war, dessen Reste, aber aus einer überwundenen Bauperiode noch dastanden, zu seiner mächtigen Krönung.

Allerdings haben sich auch aus der klassizistischen Zeit noch Entwürfe ohne Mittelkuppel erhalten; so eine, übrigens sehr stümperhafte, Arbeit eines gewissen Gfall*** aus dem Jahre 1796 (gleichfalls in der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek) oder eine der beiden, die in der „Wiener Bauhütte" (Band XVIII, Blatt 1—4) abgebildet sind und die schon Bayer† als Schülerübungen, und zwar als Übungen zweier verschiedener Schüler, erkannt hat.

* Der Hofarchitekt Johann Aman war in den Jahre 1806 bis etwa 1827 mit Plänen für einen vom Kaiser Franz beabsichtigten Umbau oder Ausbau der Burg beschäftigt. Um seinen Arbeiten sozusagen eine geschichtlich gesicherte Unterlage zu bieten, versuchte er eine Übersicht über die ältere Baugeschichte der Hofburg zu geben und stattete sie mit einer großen Anzahl von Grundrissen und Aufrissen aus; die Arbeit befindet sich heute in der k. u. k. Familienfideikommiß-Bibliothek. Die Aufrisse betreffen allerdings nur den mittelalterlichen Zustand; für die Barockzeit sind nur Grundrisse gegeben und leider reicht der heute noch erhaltene Text auch nicht bis in diese Zeit. Es wäre möglich, daß Aman noch ältere Zeichnungen zur Verfügung standen, die uns heute verloren gegangen sind.

Der auf die Zeit Karls VI. bezügliche Plan zeigt auch bereits 5 Fenster in den Rücklagen, aber zwischen ihnen immer nur einen Pilaster; das Tor kann nicht in das erste Stockwerk übergreifen, da hier vorne ein ununterbrochener gangartiger Raum angegeben ist; eine Rotunde ist noch vorhanden, braucht aber natürlich keine Kuppel zu tragen. Ob dieser Plan je so existierte oder einer Kombination Amans seine Entstehung verdankt, vermag ich einstweilen nicht zu entscheiden.

Für die Zeit Maria Theresias und Josephs II. ist einer der Pläne Jadots (mit freier Säulenhalle) angegeben und die Jahreszahl 1745 dazugesetzt, was ganz gut richtig sein kann.

** Über einen Plan, den der Maler und Architekt Anton Gfall (1715—1770) anfertigte und der bei Realis sehr gerühmt wird, vermag ich weiter nichts zu sagen.

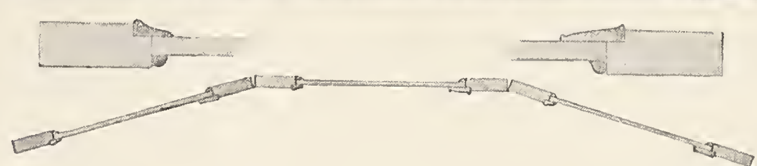
*** Aber nicht des eben in der Anmerkung genannten.

† „Neue Freie Presse" 13. Juni 1889.

Natürlich gehen sie aber nicht, wie angenommen wurde, auf Originalpläne Fischers zurück, sondern auf die damals vorhandenen Bauteile und vielleicht auf den Stich. Und wenn man sie in die Zeit von 1770 bis 1780 versetzt, ist das wohl etwas zu früh.

Dann wären etwa die eigenen Entwürfe Amans zu erwähnen, die in manchen Teilen auf Paccassi und Jadot zurückzugehen scheinen. Doch soll uns hier, wie gesagt, die spätere Entwicklung der Idee nicht beschäftigen.





Die National Competition 1906, Leonard Laverack Jones, West Ham, Wandschirm aus Eiche mit eingelegten Paneels

Es liegt mir auch vollkommen ferne, sagen zu wollen, so und nicht anders hätte der Bau bei der Wiederherstellung in unseren Tagen ausgeführt werden sollen. Im Gegenteile, wenn etwas aus dieser Betrachtung klar geworden ist, so ist es eben die Tatsache, daß es „den alten“ Plan überhaupt nicht gibt; es gibt nur „alte Pläne“. — „Den Plan“ gibt es immer erst, wenn eine Bauidee nicht mehr lebendig, sondern erstarrt ist.

Es hatte die neuere Zeit ebenso das Recht, ihrer Idee Ausdruck zu verleihen, wie jede frühere. Wenn sie sich dabei an Altes anlehnte, so war das eben auch Geist der Zeit, und Gutes kann auf jedem Wege hervorgebracht werden. Die Entscheidung darüber, wie es erreicht werden soll und ob es erreicht worden ist, gehört den Zeitgenossen.

* * *

Aber in anderer Hinsicht ist es für unsere wissenschaftliche und auch für unsere künstlerische Erkenntnis jedenfalls von Bedeutung, wenn wir

Einblick in den Werdegang eines so großen Werkes gewinnen. Wir können die Entwicklung durch nichts so gut kennen lernen, wie wenn wir sie an der Wirkung auf ein und denselben Gegenstand bemessen. So erkennen wir die allmähliche Umwandlung von der Barocke in den Klassizismus, wir lernen die Beziehungen Wiens zur französischen Kunst von einer ganz neuen Seite kennen; auch die bisher so vereinzelt dastehende Aula gewinnt plötzlich Halt und Zusammenhang; wir sehen die größten Meister, von deren Mitarbeit an dem Werke wir sonst gar keine oder nur eine ganz undeutliche Vorstellung hatten, hier unmittelbar an der Arbeit; Hildebrandt, der jüngere Fischer und Jadot gewinnen dadurch für uns ganz anderes Leben; ein Streiflicht scheint auch auf den älteren Fischer und auf Balthasar Neumann zu fallen.

Wenn vom älteren Fischer überhaupt ein Plan für die Hofburg vorhanden war, so kann er — so befremdlich es im ersten Augenblicke erscheinen mag — vielleicht am ehesten noch in der Art des oben mit Neumann in Verbindung gebrachten Entwurfes gewesen sein; eine nähere Untersuchung über diese Frage und die genannte Zeichnung behalte ich mir noch vor.

Bei dem fast völligen Mangel wirklich stilistischer Untersuchungen über die Wiener Barockkunst ist es möglich, daß ich selbst zur Ansicht gelange, daß der ältere Fischer in seinen späten Tagen viel französischer wurde als man gemeinhin denkt, und daß ihm vielleicht Entwürfe zugehören, die wir ihm heute zuzuschreiben noch zögern. Jedenfalls scheint aber der ausgeführte Burgbau — die Hofbibliothek zum Teile ausgenommen — mit dem älteren Fischer in keinem direkten Zusammenhange zu stehen.

Die wesentlichen Ergebnisse dieser vorläufigen Untersuchung werden durch die geänderte Auffassung des einen oder anderen Punktes übrigens wohl kaum eine tiefgreifende Wandlung erfahren.

Ich will hier also die wichtigsten Tatsachen, die wir aus der vorhergehenden Betrachtung für die Geschichte der Burg gewonnen haben, noch einmal kurz zusammenfassen.

Zunächst haben wir aus den erhaltenen Entwürfen Hildebrandts erkannt, daß dieser Meister nicht nur umfassende Pläne für die Burg entworfen, sondern zum großen Teile auch ausgeführt hat und daß die von ihm ausgeführten Partien wenigstens teilweise auch noch vorhanden sind.

Dann haben wir aus einer eigentümlichen Eintragung in dem älteren Plane erkannt, wie die Idee einer eingeschwungenen Fassade mit anschließender runder Vorhalle, zunächst in elliptischer Gestalt, entsteht.

Sodann haben wir auf einem alten Stadtplane zuerst die Umwandlung der ursprünglich eckigen Baublöcke zur Seite des eingeschwungenen Fassadenteiles in abgerundete und ihr Vortreten bemerkt; damit ist die großartige geschwungene Front gefunden, die seither das Entzücken der Künstler und Beschauer bildet und allmählich zum Mittelpunkte der ganzen Burganlage werden sollte. Wir haben dann gesehen, wie sich im Laufe der



Die National Competition 1906, Lily Hutton, Sunderland, Bemalte Vase

Ausführung der Plan wieder wandelt, wie gegenüber den großen, auf südlicher Grundlage ruhenden, Formen der „klassisch“ französischen Richtung sich wieder mehr rein nordisches und, wenn wir so sagen können, mehr zeitgemäßes Empfinden geltend macht, wie durch die Kuppeln nun die Dachsilhouette ihre Ausbildung erfährt und wie dies offenbar noch unter der Leitung des jüngeren Fischer von Erlach erfolgt ist. Wenn die Zeltkuppel, wie sie auf der Reitschulecke erscheint, auch gerade nicht als unbedingte Neuerfindung gelten kann, so darf man doch sagen, daß sie vielleicht die schönste Ausgestaltung dieser Form darstellt. Gleichzeitig mit der Änderung des Daches wurde — wie wir zum Teile an der Ausführung, besonders aber an einer alten Zeichnung, bemerken konnten — die Front selbst durch die Änderung der Fenster, der Krönungen des Simses und wohl auch schon durch die Verringerung der Torhöhe im Sinne einer Mäßigung der barocken Ideen umgestaltet. Sodann sehen wir, wie bei Jadot, der in gewissem Sinne den Abschluß der Bauentwicklung und des steigenden Einflusses französischer Kunst darstellt (und bei Paccassi), nun die Rotunde hinter dem eigentlichen Tore verschwindet, dafür aber das Tor selbst für den ganzen Innenbau richtunggebend wird. Eine Ansicht aus dieser Zeit zeigt die Fassade nur mit den Seiten- nicht mit einer Mittelkuppel. Diese tritt erst in einer späteren Periode hinzu und bereitet so jenes Bild vor, das wir heute zu sehen gewohnt sind.

Wir können somit bei allen Schwankungen im einzelnen eine durchaus organische Entwicklung an dem Burgbaue bemerken und was diese Entwicklung besonders wichtig macht, ist, daß es die Entwicklung der österreichischen Kunst jener Zeit überhaupt ist.

Wenn die Burg auch nie nach einem der großen Pläne wirklich ganz ausgeführt wurde, so war doch immer — bis auf unsere Tage — ein großer Baugedanke lebendig und hat, wie es auch beim Louvre, der Peterskirche oder der Stephanskirche geschehen ist, zwar keinen streng einheitlichen, aber doch einen organisch gewordenen Bau geschaffen, einen Bau, der von Kraft und Schönheit der verschiedensten Zeiten zu berichten weiß und eine Fülle der Gedanken und Gefühle wachzurufen vermag.

Vielleicht wird es auch möglich sein, diesem vorläufigen Berichte eine ausführlichere Würdigung und Wiedergabe der erhaltenen Entwürfe folgen zu lassen, so daß man in die großen Überlieferungen noch klareren Einblick zu gewinnen vermag.

DIE NATIONAL COMPETITION 1906 VON P. G. KONODY-LONDON

DIE jeweiligen Resultate der National Competition — das ist des Wettbewerbes der unter der Zentralleitung der South Kensington-Behörde stehenden Kunst- und Kunstindustrieschulen — sind nicht ohne tiefgehende Bedeutung für den Entwicklungsgang des englischen Kunstgewerbes, denn wenn auch die etlichen 16.000 der Prüfungskommission vorgelegten Arbeiten nur von häufig noch kaum reifen Schülern stammen und das Ungewisse, Schüchterne, Zögernde des noch Lernenden aufweisen, so läßt sich doch aus der Summe dieser Arbeiten auf die Tendenz der Gegenwart und auf die Aussichten für die nächste Zukunft schließen — auf erstere durch die Prinzipien des Unterrichts, der zu diesen Resultaten führt, und auf letztere durch das Versprechen manchen individuellen Talents.

Dabei darf allerdings nicht außer acht gelassen werden, daß die Ausstellung dieser Schülerarbeiten dem Publikum nur die ausgewählten und preisgekrönten Arbeiten vor Augen führt, nur zirka zehn Prozent der Unmenge von Versuchen, mit denen sich die Prüfungskommission zu befassen hat. Und so läßt sich denn auch der Widerspruch zwischen dem im großen ganzen abfälligen Urteil des Prüfungsausschusses und dem ganz erstaunlich hohen Niveau der ausgestellten Arbeiten erklären, denn das abfällige Urteil bezieht sich mehr auf das Zurückgewiesene als auf das Preisgekrönte.

Von größter Bedeutung ist die unverkennbare und von Jahr zu Jahr mehr hervortretende Tendenz, die Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände nicht als abstrakte Erfindung zu behandeln, sondern auf die Ausführung im entsprechenden Material Gewicht zu legen. In früheren Jahren wurden allzuhäufig Zeichnungen eingesandt, welche zwar an und für sich genügend originell und dem Auge gefällig, aber zur Übertragung ins Material gänzlich ungeeignet waren. Heute tritt das Technische mehr in den Vordergrund. Häufig sind die Zeichnungen für Gegenstände jeglicher Art neben der Umsetzung der künstlerischen Erfindung in greifbare Wirklichkeit ausgestellt und in den verschiedenen Industriezentren, wie zum Beispiel Birmingham für Schmuck und Metallarbeiten, Burslem und Hanley für Töpferei, Nottingham für Spitzen und so weiter, wird der Unterricht vom Anfang an direkt auf die praktische Verwertung des Könnens gelenkt. Das Beste, was die Ausstellung der National Competition aufzuweisen hat, dankt seinen Ursprung diesen auf das Praktische weisenden Lokalbedingungen und am schwächsten, bis ans Nichtssagende grenzend, sind jene Industriezweige vertreten, deren Betrieb nicht zentralisiert ist, wie zum Beispiel die Möbelkunst. Schon anläßlich der letzten Arts and Crafts-Ausstellung konnte man nicht umhin,

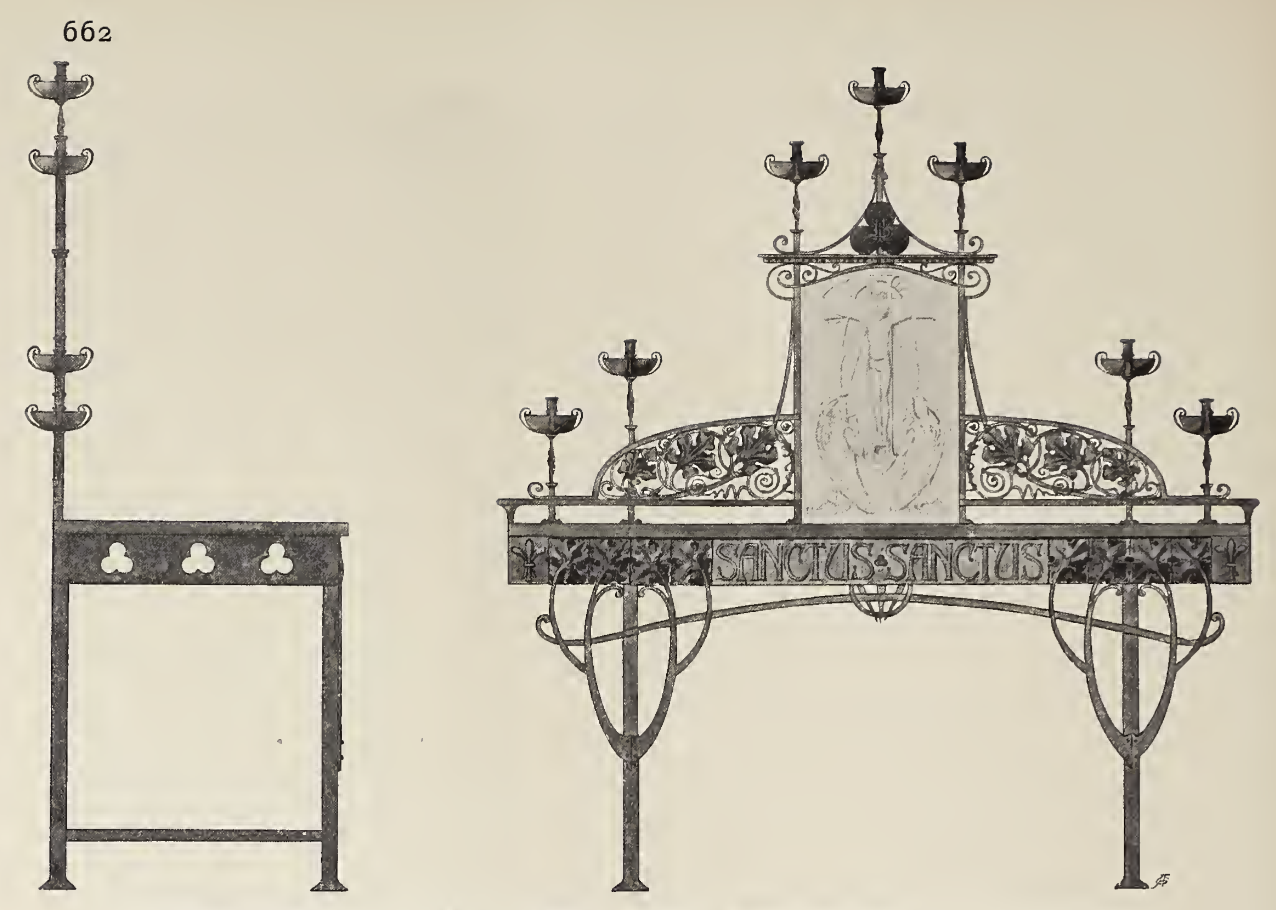
die Armut an Erfindung in der Möbelabteilung zu konstatieren. Immerhin waren da aber doch die Arbeiten reifer Künstler zu sehen, während sich die Möbelentwürfe der National Competition auch nicht ein einziges Mal über das Schülerhaft-Dilettantische erheben. Es lassen sich höchstens einige Lobworte über die technisch vortreffliche Holzschnitzerei aussprechen, obgleich die Neigung zu naturalistischer Behandlung hier häufig das wahre Wesen des Ornaments außer acht läßt. Von neuen Formen ist hier nichts zu finden und die Dekoration, ob geschnitzt oder gemalt oder eingelegt, ist zu unabhängig aufgefaßt und hat wenig oder keinen natürlichen Zusammenhang mit der Form und dem Zweck des Möbels. So ist zum Beispiel die Bemalung von L. L. Jones Wandschirm vortrefflich als Bildkomposition und in der Farbenwirkung. Der Schirm selbst aber ist bedeutungslos als Möbelstück und wirkt höchstens als Umrahmung der Bilder.



Die National Competition 1906, Charles L. J. Doman, Nottingham, Modell für einen Bronze-Türklopfer

Das vielversprechendste der durch die diesjährige Ausstellung zu Tage gebrachten Talente ist unzweifelhaft Charles L. J. Doman aus Nottingham, der Gewinner von nicht weniger als zwei Gold- und zwei Silbermedaillen.

Sein Spezialfach ist die Skulptur, und sowohl in seinen Wiedergaben nach der Antike als in seinen unabhängigen Arbeiten zeigt er ein Formverständnis und ein Gefühl für plastische Feinheit, das mehr von ausgebildeter Meisterschaft als von schülerhaftem Versuchen spricht. Seine preisgekrönte Aktstudie nach der Antike hat ein nervöses Leben, wie es bei Kopien nur höchst selten zu finden ist, und beweist nicht nur ein scharfes Auge und ein für einen Anfänger kaum begreifliches technisches Können, sondern auch ein Verständnis der klassischen Kunst, das die äußere Form tief durchdringt und der griechischen Naturauffassung auf den Grund geht. Bei solcher Grundlage ist es kaum überraschend, auch bei seinen selbständigen Arbeiten eine seltene Reife, ein ausgesprochenes Schönheitsgefühl und eine feste, sichere Handhabung anzutreffen. Sein Türklopfer mit den anmutigen und fehlerlos modellierten Putten und dem gesund architektonischen Aufbau ist eine ganz bedeutende Leistung. Er hat die solide Schwere und Gedrungenheit, die seiner Bestimmung entspricht, ohne in plumpe Schwerfälligkeit auszuarten. Er ist ebenso frei von der Nachahmung der Cinquecentisten als von



Die National Competition 1906, Albert Halliday, Bradford, Entwurf für einen Altar aus Schmiedeeisen

der Zügellosigkeit der Ultramodernen. Nicht minder glänzend sind seine Versuche in der kleinen Reliefplastik, seine Entwürfe für Medaillen und Siegel, erstere von ungemeiner Zartheit in der Reliefbehandlung und letztere etwas mehr energisch in der Andeutung der Formen und alle gleich gelungen in der Anordnung und Ausführung der Buchstaben. C. Doman berechtigt zu den kühnsten Erwartungen und so erfreulich es ist, daß ein so gediegenes Talent sich vorläufig der angewandten Kunst widmet, so bedarf es kaum der Stimme des Propheten, um vorauszusagen, daß ihm ein Feld freieren Schaffens beschieden ist.

Nichts vielleicht drängt sich bei dieser Ausstellung von Schülerarbeiten dem Beschauer mehr auf, als die Vorliebe, mit welcher die aufwachsende Generation den Vogel als Dekorationsmotiv verwendet. Fast hat er die früher nahezu tyrannisch herrschende Pflanze verdrängt, die jetzt nur schüchtern hin und wieder als Begleitung auftaucht. Von rein naturalistischer bis zu streng stilisierter Auffassung figuriert da das Federvieh jeglicher Art, von dem unvermeidlichen Pfauen bis zu dem bescheidenen Sperling und dem räuberischen Geier. Der Pfau ist und bleibt in dieser gefiederten Welt der Herrscher der dekorativen Linie. Sei es der Symmetrie seiner Form oder dem Vorhandensein einer Unzahl vortrefflicher Vorbilder zuzuschreiben, das eine steht fest, daß er hier weit besser als irgend ein anderer Vogel stilistisch ausgebeutet ist und daß, je weiter sich das Vogelmotiv von der



Die National Competition 1906, Sydney Padmore, Birmingham, Entwurf für eine Ventilationsverkleidung

schwungvollen, symmetrischen Linienführung des Junovogels entfernt, desto weniger der Schüler es dekorativ zu verwerten weiß. In vielen Fällen ist der Entwurf nichts weiter als eine gut beobachtete und naturtreue Vogelstudie, die durch symmetrische Wiederholung in ein Muster verwandelt werden will und darin liegt doch ein gründliches Mißverstehen des wirklichen Wesens des Ornaments.

Von den hier abgebildeten Entwürfen, denen der Pfau als Grundlage dient, sind wohl die beiden Spitzenfächer von W. H. Pegg aus Nottingham am bemerkenswertesten. Hier ist der Vogel offenbar erst in der Natur gut beobachtet und dann in reines Ornament umgesetzt, und zwar mit genauer Berücksichtigung des Materials und der Technik, für welche der Entwurf bestimmt ist. Man bemerke die Geschicklichkeit, mit welcher die Kreuzungspunkte der streng stilisierten Federkurven so angeordnet sind, daß sie in die Faltungslinien des Fächers fallen. Sehr gelungen, wenn auch weniger originell, ist die Verwertung des so beliebten Motivs für einen Tellerrand von Stanley Woodman, Macclesfield, und — in Verbindung mit Rebenranken — für einen Seidenstoff von Stanley B. Potter, einem Jünger derselben Kunstschule.

Vorzügliches weist die Töpfereiabteilung auf, auf welche nicht weniger als drei von der Gesamtsumme von zehn Goldmedaillen entfallen. Die Burslem-Schule scheint sich besonders auf Glasurziegel zu werfen, die in der modernen englischen Architektur von Tag zu Tag eine größere Rolle spielen. Im Privathaus finden sie reichliche Verwendung für die Wandverkleidung von Badezimmern und Stiegenhallen und zum Schmuck von Kaminen und Waschtischen und in den neuerbauten Verkaufsläden von Fisch-, Geflügel- und Wildbrethändlern sind sie selten abwesend. Kühn und wirkungsvoll ist W. S. Machins Entwurf für eine Majolikaziegelverkleidung, der in der Ausführung noch durch den prächtigen Glanz der Farben und durch die leichte Reliefbehandlung der Konturen gewinnt. Dem Auge



Die National Competition 1906, Elsie Guggenheim, Aldgate, Spange aus getriebenem Silber

gefällig sind auch M. Eckersleys Glasurziegel mit paarweise angeordneten Vögeln und Windenblüten in herzförmigen Ranken.

Unter den Metallarbeiten zeichnen sich vor allen Dingen die Emails aus, allerdings mehr durch die präzise Ausführung und die Glut der Schmelzfarben als durch Originalität der Erfindung. Auch der Schmuck bringt wenig auffallend Neues zu Tage. Hier, mehr als in irgend einer anderen Abteilung, zeigt sich, daß die „Art Nouveau"-Bewegung in England abgetan ist und daß die Symmetrie der klassischen Stile ihr wüstes Liniengewirr verdrängt hat. Fast grenzt hier das scheue Zurückhalten an Furcht und es wäre ratsam, in diesem Industriezweig ein wenig zu freierer Erfindung zu ermuntern. Elise Guggenheims Spange aus getriebenem Silber, obgleich nur mit einem Buchpreis belohnt, gehört zu den gediegensten Arbeiten dieser Abteilung.

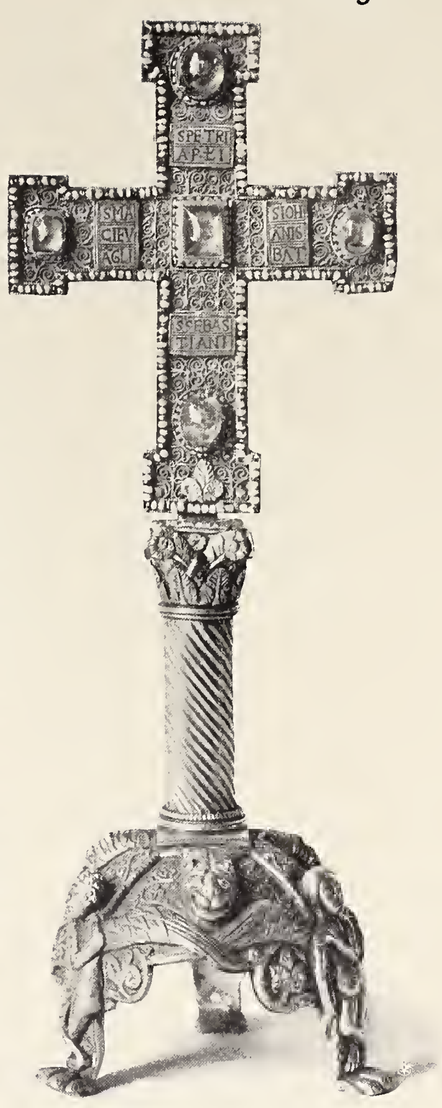
Reichlich beschickt und vielversprechend ist die Spitzenabteilung, in der speziell die Entwürfe für Honiton-Spitzen beachtenswert sind. Ein Brautschleier von Gertrude Chapman, Dover, ist von entzückender Feinheit und Anmut, während Percy Bignalls Vorhang, mit einer Goldmedaille belohnt, von herkömmlicher Behandlungsweise wegbricht und auf neue Bahnen weist, in denen sich den Fachkünstlern ein weites Feld bietet. Man hat an dem Entwurf ausgesetzt, daß die kranzartig gerahmten Felder mit flatternden und sitzenden Vögeln mit den äußeren Bambusstäben und den zarten inneren Zweigchen keine Verbindung haben. Mir will es im Gegenteil scheinen, daß diese Kombination sehr geglückt ist und daß die anmutigen, nach innen gekehrten Zweigchen und Schmetterlinge den krassen Gegensatz der etwas massiven Kreisfelder und des dünnen Gewebes angenehm auflösen, während die Bambusumrahmung einen höchst originellen und passenden Abschluß bildet.

Die Stickerei für ein Altartuch von Mary Nicholls, Worcester, die Stoffmuster von Ethel M. Spencer, Leeds, Louise Davies, Newcastle-on-Tyne und James Stenniford, Belfast, sowie das Zierglas von Frederick Noke, Stourbridge, und der Altar von Albert Halliday, Bradford, zeigen alle ein gründliches Verständnis dekorativer Prinzipien und der von dem Material bedingten Behandlungsweise.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN — VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DREI DENKMÄLER. Wien hat diesen Herbst drei ansehnliche neue Denkmäler erhalten, die von der Bevölkerung mit lebhaftem Anteil begrüßt wurden. Das Deutschmeisterdenkmal am Deutschmeisterplatz, vom Schottenring aus gut zu sehen, mit den rötlichen Massen der Kaserne als Hintergrund (Bildhauer Johannes Benk, Architekt Weber) und den Karl Ludwigs-Brunnen im Währinger Cottage (Edm. v. Hoffmann). Beide Werke entsprechen vollkommen den jetzigen Wiener Mehrheitsanschauungen über Zweck und Mittel der monumentalen Gedenkplastik und haben in den beteiligten Kreisen alle An-

erkennung gefunden. Das Deutschmeisterdenkmal insbesondere, dessen Bezirk terrassenartig erhöht, wie eine kleine Zitadelle die ganze Mitte des Platzes einnimmt, macht einen originellen, wehrkräftigen Eindruck. Die architektonische Idee hat sogar ihren modernen Zug, der sich auch im einzelnen ankündigt. Bei den militärischen Darstellungen ist der Realismus der vorhergehenden Epoche maßgebend. So bei dem fahnenschwingenden Deutschmeister auf dem hohen (Konopischter) Granitpylon und den beiden rühmlichen Episodengruppen auf seitwärts ausladenden Konsolen, während die beiden vergoldeten Hochreliefs (Zenta und Kolin) am Sockel den barocken Zeitstil von dazumal vorzüglich treffen und die Vindobona, die den Lorbeer emporreicht, sich mit mehr akademischer Fassung begnügen muß. Beim Hoffmannschen Brunnendenkmal ist das Porträt auf ein Reliefmedaillon beschränkt, die symbolisierende Begleitung bilden überaus sorgsam durchgebildete, zum Teil reich drapierte Freifiguren und ein Adler krönt die hohe Spitzsäule. Beide Male sehen wir also den intelligenten Eklektizismus am Werk, mit künstlerischem Verstand und technischer Tüchtigkeit, ohne modernistische Anwandlung, die der Gelegenheit nicht entsprochen hätte. Es ist dem, was man heute fraglos verträgt, das mögliche abgewonnen. Das dritte Denkmal gilt einem großen Wiener Künstler der Vergangenheit, Georg Rafael Donner. Es steht in einem der Rasenflecke des verlängerten Schwarzenbergplatzes und ist eine tüchtige Arbeit von Richard Kauffungen. Auf einfachem, modernes Detail meidendem Sockel von braunrotem Granit eine überlebensgroße Bronzefigur, im Arbeitskittel am dreibeinigen Ständer, auf dem das Modell der Hauptfigur des Donnerbrunnens steht. In der bewegten Stellung mit aufgestemmtem rechten Fuß und dem erregten Antlitz läßt der Künstler das feurige Blut Donners und ein wenig auch seinen harten Lebenskampf anklingen. Durchführung im Sinne des obgedachten Realismus.



Aus dem Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Das Welfenkreuz, Rückseite

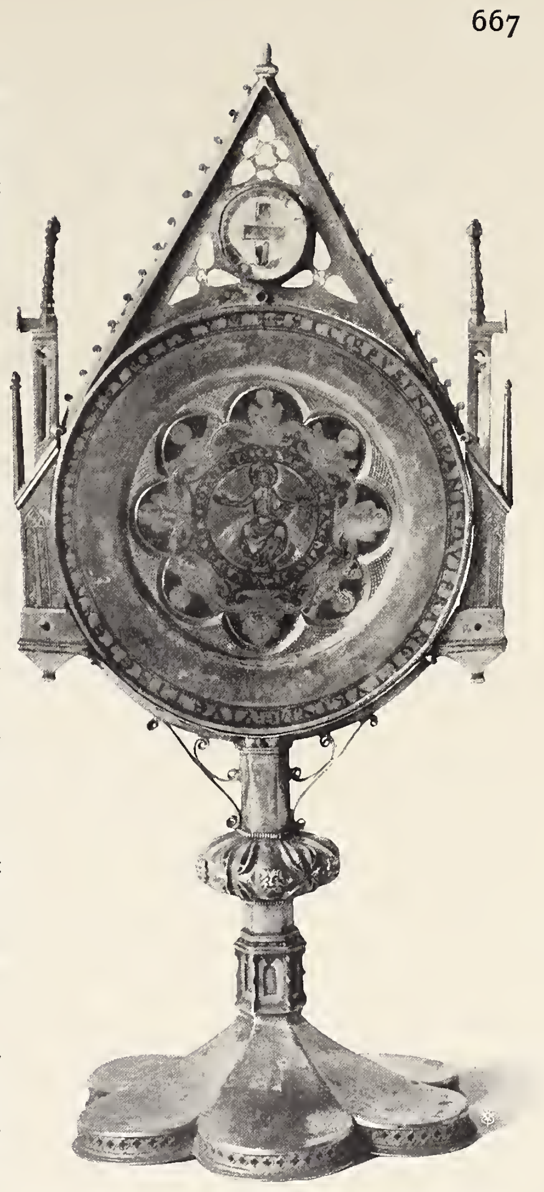
KÜNSTLERHAUS. Die Herbstausstellung der Künstlergenossenschaft füllt das ganze Haus, und zwar mit fast lauter einheimischem Erzeugnis. Ein Sensationsstück ist nicht vorhanden, doch geben die Fortschritte des Nachwuchses der Ausstellung ein lebhafteres Interesse. Überdies ist mancher lohnende Rückblick in die Vergangenheit eröffnet. So enthält der erste Stock eine Gedächtnisausstellung Peter Krafftscher Werke aus Anlaß seines fünfzigjährigen Todestages. Die Wiener Galerien haben manches allbekannte Siegesbild, Landwehrmannsbild oder auch romantische Szenen aus den Dichtungen der Dichter beigesteuert. Am lebensvollsten aber wirken die Bildnisse aus jenem Wien, das heute schon eine so schöne Patina hat. Da lebt ein Meister der Zeit weiter. So in dem großen Ölbrustbild der reizenden Erzherzogin Henriette und dem kleinen, miniaturfeinen Reiterbildnis des Erzherzogs Carl, in den behäbigen Brustbildern des Ehepaars Dominik und Therese Artaria, in dem großen Gruppenporträt der Familie Konrad Laurenz von Dietrich-Landsee, aber auch in zahlreichen mit leichtem Bleistift hingeschriebenen Generalsporträten von 1813 bis 1814 und den äußerst sorgfältigen Tuschporträten des Erzherzogs Carl und anderer hoher Herrschaften. Auch die Damen seiner Familie und sich selber hat Krafft trefflich abkonterfeit, am köstlichsten seine schöne junge Frau Julianne.



Aus dem Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Das Welfenkreuz, Vorderseite

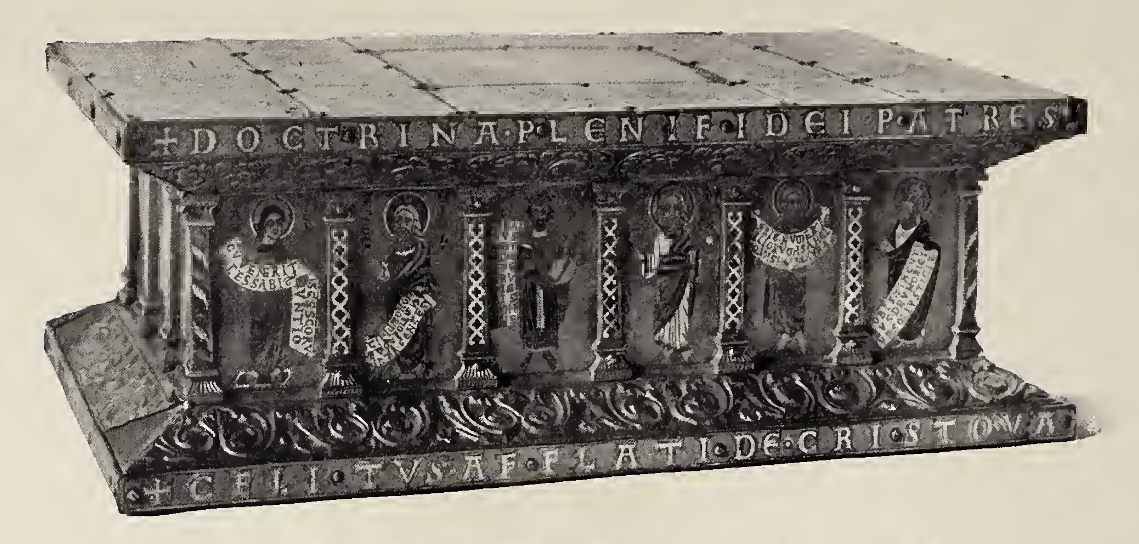
Auf dem Totenbett ist er von Eybl mit Bleistift gezeichnet (1853). Eine andere Kollektion ist dem Tiermaler Anton Schrödl (gestorben 1906) gewidmet, dem wir nach seinem Hinscheiden einen Nachruf gewidmet haben. Die Waldmüller- und Pettenkofen-Zeit spiegelt sich der Reihe nach in diesen tüchtigen, zum Teil trefflichen Arbeiten, die ihren Wert behalten. Ein anderer Saal beherbergt unseren Münchener Landsmann Matthias Schmid, der eine große Anzahl seiner treuherzig erzählenden Bauernbilder versammelt hat. Sie sind ja nicht von heute, sondern von gestern und auch nicht von gestern, sondern von vorgestern und die Zeit ist über sie hinweggegangen. Auch sind ja Defregger und Kurzbauer ihm darin weit über, aber er ist doch eine Erscheinung für sich und hat sein Plätzchen in der Chronik sicher. In der eigentlichen Herbstausstellung tritt bloß Eduard Kasparides „kollektiv" auf. Diese große Zusammenstellung seiner meist starkfarbigen, nachdrücklich stilisierten Naturszenen spiegelt jedenfalls einen eigenen Charakter wieder. Er gebraucht mit Passion das große und kleine Himmelslicht und schwelgt in den prächtigen Feststunden der Natur. Sein Instinkt für das abgeschlossene Bild in der Natur ist stark, er packt seine Motive mit sicherem Griff und bietet jedesmal etwas Fertiges. Nur wird er mitunter blechern oder auch farbendruckmäßig, es fehlt die täuschende Atmosphärik von heute. Jedenfalls ist er ein wirklicher Künstler. In dem Bunterlei des übrigen Ausstellungsmaterials fallen die Porträte angenehm auf. Man begegnet den Alten und Jungen, von Angeli bis zu Eichhorn; nur Pochwalski fehlt, entschädigt aber durch ein Jagdstilleben mit trefflicher Auerhahnstudie. Laßlo ist in zwei Fällen weit unter sich selbst, sehr tonfein und vornehm aber im Porträt der Fürstin Windisch-Graetz (Erzherzogin Elisabeth) und sehr fesch in der Porträtstudie der Pianistin Miss Newcomb. Einer der Jüngsten, M. V. Krauß, tritt mit einem lebendig pointierten Kinderbildnis weit hervor, in die Nähe von Adams, in dessen Weise es auch arrangiert ist. Adams hat ein sehr gutes, dunkeltoniges Sitzbildnis des Fabrikanten Brünner. Bemerkenswert sind ferner W. Scharf, Larwin (Ritter von Scanavi, übrigens auch zwei weibliche Studienköpfe von überraschender Farbenkraft), Uhl (Dr. M. Necker), Rauchinger (Kommerzialrat Flemming und eine effektvolle Dame in Schwarz), Brüch (Graf Coudenhove), Schiff (Sängerin Bricht-Pyllemann), Veith, Schattenstein, Eichhorn (Graf Colloredo-Mels) und andere mehr. In einem Salon sind lauter Porträte beisammen; die reinen Uffizi. Die Landschaft zeigt die gewohnten Züge. August Schäffers Wolfgangsee hat einen überraschend kräftigen Lichtflimmer, Jungwirths „Allerseelen" ein feines Luftgrau, Pooschs „Klosterneuburg" einen sonnigen Sonnenschein, Bozeks Winterbild einen gustiosen Schnee, Gellers Kleinigkeiten aus Stein an der Donau die bekannten zierlichen Eigenschaften, Quittners „Pariser Dächer" kommen eher aus Tausend und eine Nacht, Kinzels dörfliche Motive zeigen sein Streben ins Neuere von der guten Seite, Adolf Schwarz geht an der dalmatinischen Küste, wo er so heimisch ist, romantischen Motiven nach. Auch die Plastik bietet manches Angenehme. An zwei Ehrenplätzen stehen Denkmäler der Pietät, die elegante bronzene Reiterstatuette des Erzherzogs Otto, von F. A. Swoboda,

und seine wohlgetroffene Gipsbüste von Erwin Pendl. Unter den Statuetten erscheint auch, nach langer Zeit, Artur Strasser wieder; sein „Augur" und „Steinträger" sind Bronze und mit bekannter Feinschmeckerei polychromiert. Viel Talent ist in den Lobmeyrschen Kinderplaketten von Otto Hofner. Ein Hauptinteresse der Ausstellung aber lenkt sich auf die Arbeiten des frühverstorbenen Medailleurs F. X. Pawlik, die seine Witwe mit vielem Verständnis geordnet hat. Man sieht da seinen ganzen Entwicklungsgang, von Tautenhayn über Scharff (dessen Gedächtnisplakette eines seiner besten Werke ist) bis in die moderne weich fließende, malerische Weise hinein. Pawlik hinterläßt eine ganze Porträtgalerie von Zeitgenossen, darunter ganz hervorragende Arbeiten (Familie Dr. Fischhof, Abt Karl von Melk, Eduard B. Forst u. s. w.). Seine letzte Medaille war die auf Adalbert Stifter. Der Klub der Münzen- und Medaillenfreunde hat ihn viel angeregt. Interessant zum Beispiel die „Neujahrskarten" des Herrn Bachofen von Echt (seit 1898). Auch Bürgermeister Richter von Retz ließ durch ihn alle lokalgeschichtlichen Episoden verewigen. Daß er auch im Auslande Anklang fand, beweist schon, daß die Pariser Münze sich von einem seiner Werkchen eigens ein Exemplar prägen ließ. Es ist ein Anhänger, den nur noch die Herren Löhr und Nentwich besitzen.



Aus dem Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Patene des heil. Bernward

SEZESSION. Die XXVII. Ausstellung der Sezession ist in- und ausländisch gut beschickt und bietet mannigfaltigen Schaustoff. Den Ehrenplatz hat Eugène Carrière inne, dessen Andenken durch ein Viertelhundert Bilder erneuert wird. Obenan steht das große Bild: „Theater in Belleville", das so voll ist vom Zauberspuk des Alltags, vom Husch-Husch der Lichter und Schatten, daß das ganze Menschenleben sich gleichsam als Schattenspiel symbolisiert. So ist ja sein ganzes Werk. Auch die Bildnisse, wie sein eigenes und das seiner Frau, sind voll dieser ergreifenden Symbolik der Vergänglichkeit. Ihm gab sie auch eine eigene Technik ein, dieses Malen in leichten, seichten Tönen, die er ineinander spielen läßt und denen er die feinsten Anklänge der Wirklichkeit als Lichter aufsetzt. Niemals ist die Grisaille lebendiger gewesen als bei ihm, der sie zu einer neuen Art von Kolorismus ausbildete. Besnard, La Touche und Skarbina, auch drei feine Farbenspürer, sind ihm als Genossen beigegeben. Und zwar von Besnard zwei vorzügliche Porträte: Emil Sauer und der französische Botschafter Barrère in Diplomatengala, jener mehr als scharfe Skizze gegeben, dieser mit einem eigenen nonchalanten Aplomb der Behandlung. Neu für Wien ist der junge Spanier José Maria Sert, dessen Malereien für die Kathedrale von Vich in Katalonien (Kampf Jakobs mit dem Engel u. a.) eine mächtige Vision von Muskeln und Farbe bedeuten. Die begleitenden Kartons zeigen den nicht gewöhnlichen Umfang seiner Phantasie. Ein neuer Gast ist auch der in Rom malende Karl Hofer, der an Anfänge oder Fortsetzungen Hodlers erinnert. Er ist ein Fresko-



Aus dem Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Tragaltar des Eilbertus

temperament und sollte Wände zu bemalen kriegen. Der monumentale Mensch, also natürlich mit Vorliebe Akt, ist sein Lieblingsthema, und zwar behandelt er ihn mit einer Naivetät, die ihren komischen Zug hat. Er streift die Chinoiserie und das gibt diesen Szenen einen Zug jener frischen Barbarei, der in unserer Überkulturwelt ein neuer Reiz geworden ist. Bilder wie „Frauen am Meere", „Susanna", „Zwei Porträte" haben ihre deutliche Eigenart. Ein neuer Mann ist ferner der Spanier Castelucho, dessen elegante Salondame ein figurantes Bild abgibt, ohne doch eine neue interessante Anschauung von farbigem Wesen zu bringen, wie sie Anglada nach Zuloaga gebracht hat. Etwas Überraschendes hat noch der junge Pole Ladislav Slewinsky (Zakopane), dessen Blumenstücke förmlich an Cézanne erinnern. Landschaftlich ist ihm sein Landsmann Filipkiewicz über, dessen Schneebilder insbesondere sich mit seltener Kraft in Licht und Farbe setzen. Den schneeigsten Schnee freilich, den absoluten Schnee, fast über Axel Gallén hinaus, liefert Oskar Moll. So schneit es erst seit wenigen Jahren. Unter dem landschaftlichen Nachwuchs treten diesmal René Stengel und Adolf Zdrasila besonders hervor. Einige unserer Wiener leisten in ihrer Weise Erfreuliches. Lenz hat zwei große figurenreiche Praterbilder von frischer Beobachtung und tiefer Farbe; Stöhr einige Akte in rot und grün gemengter Reflexmanier, einmal mit einem vorzüglichen Hintergrund von Fichtendickicht; Novak ist ungemein fein in einem Stückchen altmodischen Interieurs mit Stilleben; Karl Müller hat wieder einige alte Wiener Hofansichten mit allem lokalen Behagen abgemalt, dazu aber auch zwei Ansichten aus der Wohnung Brahms', eine mit seinem Schreibtisch, die an aktenmäßiger Genauigkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Willkommen sei Rösch, der nach zwanzigjährigem Auslandleben wieder in Wien eingerückt ist, und zwar mit einer Reihe tonfeiner Aquarelle aus Spanien, durchaus architektonischer Art, dazwischen aber auch einer großen „Ruine in Schönbrunn". Otto Friedrich, Friedrich König und Leopold Stolba lassen ihren fröhlichen Geistern freie Bahn. Sehr bemerkenswert sind aber auch ein paar Stücke Plastik. Hellmer bringt eine mächtige Bronzevase, eigentlich Cachepot, mit einem umlaufenden Hochrelief allerbacchischesten Inhalts; Hanaks weiblicher Torso in Marmor ist ein hervorragendes Werk, das in eine Sammlung gehört, und sein Brunnen mit aufrechtem männlichen Akt ist echte plastische Plastik; Müllner versucht sich an einem Soldatendenkmal für „Heß", das in jetziger denkmalfroher Zeit gewiß Beachtung verdient. Schließlich geht auch das Kunstgewerbe nicht leer aus. Ashbee zum Beispiel füllt mehrere originelle Vitrinen Leopold Bauers mit neuesten Silberarbeiten. Auch die Sessel Bauers und die Möbel Oerleys sind recht anziehend. Und die architektonische Einkleidung der Ausstellung ist von Plecnik und Bauer mit Geschmack besorgt.



Aus dem Reliquienschatze des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Das große Kuppelreliquiar

MEUNIER-AUSSTELLUNG. Die Ausstellungssaison ist vom Hagenbund eingeweiht worden. Er hat das malerische und plastische Lebenswerk Constantin Meuniers in mehreren hundert Nummern zur Schau gestellt und es auch durch einen anregenden Vortrag Julius Leischings (Brünner Gewerbemuseum) glossieren lassen. Der architektonische Rahmen ist von Josef Urban, eine wirksame Raumgestaltung, die namentlich dem unvollendeten Hauptwerk, dem „Denkmal der Arbeit“, auf erhöhter Estrade eine Art weltliches Presbyterium einräumt. Ist doch ohnehin der sittliche Gehalt dieses Lebenswerkes, gleichsam im Sinne einer Religion der Arbeit, so erhöht, daß eine weihevolle Stimmung sich von selbst einstellt. Die Reihe der Werke geht vom „schlagenden Wetter“ (Le grisou, in kleiner Wiedergabe der lebensgroßen Brüsseler Gruppe) bis zum Zola-Denkmal, das über die Gipsversuche nicht hinausgelangt ist. Zola als aufrechte Paletotfigur, am Sockel ein Arbeiter und eine stillende Mutter mit Kindern, welche Gruppe am endgültigsten durchgebildet ist. Auch über das Arbeitsdenkmal erfährt man Neues. So sieht man da den ersten Entwurf, in Form eines Kamins mit aufrechten Seitenfiguren

und einem breiten krönenden Reliefstreifen. Dann erst geriet der Künstler auf die Form eines gewaltigen Würfels mit Reliefseiten, Eckfiguren und der überragenden Hauptfigur des Sämanns, der mit Alles enthaltender Geberde die Hoffnung der Zukunft ausstreut. Es blieb auch dabei nicht. Die Zusammenstellung im Hagenbund soll auf Mitteilungen Fernand Khnopffs beruhen, der die weiteren Absichten Meuniers gekannt habe. Zwei der großen Reliefs waren vom Künstler nur erst im kleinen angefertigt und wurden für diese Wanderausstellung von anderer Hand vergrößert. Jedenfalls erhält man einen mächtigen Eindruck und der Sämann ist und bleibt wohl die bedeutsamste Figur des Künstlers. Über die Bedeutung Meuniers und das etwa Bleibende an ihr ist aus diesem Anlaß in der Presse eine interessante Erörterung eröffnet worden. Fällt doch immer erst die Zukunft das Urteil, und auch dieses ist nicht inappellabel, denn auf jede nächste Zukunft folgt immer wieder eine fernere. Prophezeien ist also ebenso leicht als schwer. Die Warnungen vor Überschätzung sind jedenfalls wohlberechtigt und auch keineswegs pietätlos, denn man steht trotzdem unter dem Eindruck einer ursprünglichen und tief heraufquellenden künstlerischen Schöpferkraft, die einen Teil ihrer Zeit überzeugend zu gestalten vermag. Diese Gesamtleistung ist eine der lebensvollsten Episoden der demokratisierten Zeitkunst. Obwohl, wie auch Leisching betonte, Meunier keineswegs in Sozialismus machen wollte — ich hob seinerzeit hervor, daß er ja dann zum Arbeiterführer oder mindestens zum Deputierten gewählt worden wäre — ist doch seine Kunst von großer sozialer Bedeutung. Aber mehr in dem Sinne, daß sie den innigen Zusammenhang von Kunst und Leben einmal mit besonders eindringlicher Kraft aufzeigt. Und dann dadurch, daß sie dem vierten Stand, nachdem er seine politische Gleichberechtigung errungen, nun auch die künstlerische erkämpfen hilft. Und zwar in dem Sinne, der uns alle zu bejahenden Mitinteressenten macht, nämlich nicht durch Herabdrücken des Niveaus zu den ästhetisch enterbt Gewesenen, sondern durch Emporheben dieser Schichte in reinere Sphären, wo ihrer eine ungeahnte Läuterung harrt. Das Wort „moderne Antike“ ist für Meunier alsbald geprägt gewesen. Er hat die Identität des Menschen von ganz oben bis ganz unten künstlerisch erwiesen. Der Unterschied zwischen seinem jugendlichen Débardeur aus dem Antwerpener Hafen und einem griechischen Hermes, zwischen seiner achtzehnjährigen „Hiercheuse“ (germinalischen Andenkens) in Mannskleidern und einer antiken Diana ist nicht so groß, als man vor ihm geglaubt hätte. Wie Goethe das Ewig-Weibliche, haben Meunier und Millet das Ewig-Menschliche auf den Schild gehoben. Sie haben den Erdenkloß neu humanisiert für unsere jetzigen Begriffe. Dabei ist bloß Schlacke abgefallen, der Charakter bleibt gewahrt. Das Individuum mit seinen Zufälligkeiten ist zum Typus mit seiner Gesetzmäßigkeit erhöht. Der Stil, dem ja die Kunst heute wieder zustrebt, hat sich eine neue Schichte der Menschheit erobert. Nicht der Schulstil, wie in Zeiten der Dressur, des Kunstdrills, der auf eine Drillkunst ausging, sondern der Eigenstil jedes starken Einzeltalents. Wie der schöpferische Einzelne sich die Natur zurechtlegt, wie er seinen Organismus auf sie überträgt, das ist ja das interessanteste an aller Kunst. „Natur, gesehen durch ein Temperament“, sagte schon Zola, ohne einstweilen die Tragweite seines Wortes zu ahnen. Ihm reichte es nur bis zum Impressionismus, uns über diesen hinaus bis zu seiner reifen Frucht, dem persönlichen Stil. Meunier ist eines unserer größten Beispiele, was etwa darunter zu verstehen wäre.

HENRY DE GROUX. Eine große Ausstellung von Pastellen und auch einigen Ölbildern in der Galerie Miethke macht das Wiener Publikum mit dem belgischen Maler Henry de Groux bekannt. Er ist 1867 in Brüssel geboren, ein Sohn des bekannten Armeleutmalers Charles de Groux, und lebt in Paris. Als Sonderling, als Original, als Friedensapostel mittels Feuers und Schwertes, als Bekrieger des Krieges, der Tyrannei, des Elends. Ein Tendenzmaler, der von Wiertz herkommt, aber auch von Delacroix, denn er ist ein feuriger, romantischer Kolorist, dessen Blut noch ganz anders siedet, als bei Wiertz, der trotz seiner ungeheuren Geberden doch die schwachmatische Gedankenmalerei

der Kartonzeit nicht verleugnet. Bei Henry de Groux tritt man in eine Welt voll düsteren Feuers und ominöser Pracht. In eine Traumwelt, denn er ist ein Träumer, der alle Modellmalerei verschmäht und nur seine Gesichte sieht. Dabei aber saugt er die Außenwelt unwillkürlich so authentisch ein, daß er keineswegs wie Böcklin als Auswendigmaler gelten kann, sondern anfangs tatsächlich als Realist eingeschätzt wurde. Das war, als er 1891 in Brüssel, dann 1892 in Paris mit dem großen Bilde „Le Christ aux outrages" (4×3 Meter) erschien. In Wien ist nur eine kleinere Pastellvariante davon zu sehen, aber auch diese von mächtiger Wirkung. Die orientalische Seltsamkeit und die grotesken Äußerungen des Fanatismus, das Urwüchsige der Geberde und man möchte sagen die Genialität der Grimasse, in diesem Gewühl von exotischen Möglichkeiten, das Alles ist nichts Gewöhnliches. Dabei ist Komposition, Perspektive, Zeichnung mangelhaft, jeder Zeichenlehrer kann da sein kritisches Licht leuchten lassen. Die Farbe freilich ist ungewöhnlich; es ist eben die Farbe der Farbig-Geborenen, die kein Verstand der Verständigen erlernt. Und überquellend, überwältigend ist das Temperament, die Charakteristik der Leidenschaften. In Brüssel schon wurde der Maler für diese Tafel in der Luft zerrissen. Namentlich stieß man sich daran, daß er den geschmähten Erlöser als angstvoll zurückfahrenden Menschen darstellte (in der Wiener Variante anders). Der Heiland, sagte er zu König Leopold II., sei ja Mensch geworden, um alle Menschenangst und Menschenpein wirklich zu fühlen; „Ein Wurm bin ich, kein Mensch", sage der Psalmist. König Leopold war überhaupt der Einzige in Brüssel, der sich mit ihm einließ; er konnte sich selber le peintre aux outrages nennen. Und der König zahlte auch die Kosten des Transports nach Paris. Dort wurde der Künstler von Männern wie Puvis de Chavannes und Octave Mirbeau freudig anerkannt, von der Menge freilich verhöhnt; sein Bild blieb aber doch die Sensation in der Ausstellung der Union libérale, nachdem der Salon des Marsfeldes es zurückgewiesen. Es erschienen dann von ihm zahlreiche Werke ähnlichen Gehalts, meist Pastell und Lithographie. Er war mit Zola befreundet, den er in einer Szene unter dem Titel: „10. Février 1898" darstellte, wie er bei dem Dreyfus-Prozeß aus dem Palais de Justice tritt und die fanatisierte Menge ihn in die Seine werfen will. Es ist ein Zola aux outrages. Einer seiner Lieblingshelden war Napoleon, dessen Episoden er in meisterhaften Lithographien voll moderner Stimmung darstellte (Schlacht bei Austerlitz, Schlacht bei Waterloo, Rückzug aus Rußland, St. Helena u. s. w.). Er ist da gleichwertig mit Raffet (Nächtliche Heerschau). Bei Miethke sieht man nur ein Napoleon-Bild, allerdings ein Prachtstück von Farbe, Bonaparte auf arabischem Fliegenschimmel vor feuerroter Luft, gleichsam als Silhouette, von einem Weltbrand abgehoben. Ferner liebt er Richard Wagner, dessen



Sèvres-Porzellan, um 1840, aus Fürstlich Metternichschem Besitz, Vasenförmiges Kühlgefäß, im Mittelfelde die Tee-Ernte

Lohengrin und Siegfried zu seinen bevorzugten Helden gehören. Und Dante, dessen Göttliche Komödie ihm unter anderm die Reihe von Pastellszenen geliefert hat, die man bei Miethke sieht. Seine Höllenglut und Himmelsglorie (Beatrice) ist in der Tat etwas ganz anderes, als die . . . sagen wir, Gustav Dorés. Da ist eine rasende Glut, die in ungeheuren Flammen durch Klippen bricht, wie sie in der Oberwelt nicht vorkommen. Das ist schon eine eigene Geologie, wie sie zu diesen Scharen von Verdammten paßt, die Mückenschwärmen gleich an Höllenkerzen zu verbrennen scheinen und doch immer wieder da sind zu neuem Auflodern. Nur ein einziger Maler der Neuzeit hat diese Jenseitigkeiten mit gleich starker Phantasie gemalt, William Blake, der hellseherische Schmerzensmann. Allerdings mit ganz andern Mitteln, mit denen des Gedankenzeichners, des Reporters von Visionen. Blake war der halluzinierte Puritaner, der vom Zeichnen schier Wundmale an den Händen bekam, wie die großen christlichen Schwärmer der Vorzeit. Aber der sinnliche Ausdruck seiner farblosen Szenen ist gleich Null, man könnte sie sich ebenso gut als weiße Reliefs auf blauem Wedgwoodporzellan denken. Daß die Hölle etwas Glühendes und Peinliches ist, spürt man bei Henry de Groux und Rodin. Das Wiener Publikum hat natürlich diesem Belgier gegenüber einen schweren Stand, aber es ist schon gut, daß es auch solche Erfahrungen macht. Die Hauptsache ist ja: Horizont gewinnen.

DIE HÖLLE. So heißt ein neues Theaterchen, halb und halb Kabarett, das sich kürzlich in den unterirdischen Sphären des Theaters an der Wien aufgetan hat. Es verdient Erwähnung, weil einige namhafte Wiener Künstler sich um die Ausstattung bemüht haben. Josef Urban hat das Bauliche besorgt, in heiteren, neuzeitlichen Formen, die sich von allem Klischee fernhalten. Was er an Zierdetails verwendet, ist eher scherzhaft zugestutzt und mit Glascabochons und dergleichen im Souterrainstil aufgepulvert. Der Bildhauer Barwig (Hagenbund) liefert dazu große Masken von parodierter Stilistik. Die Malerei ist von Ludwig Ferdinand Graf und Heinrich Lefler mit sicherem Schick besorgt. Graf bringt vier ovidische Verwandlungen: Jupiter mit Europa, Leda, Kallisto und Danaë. Freiluft mit Freilicht, alles in launischen Reflexen flatternd, in Schein und Widerschein aufgelöst. Der Künstler hat dazu die richtige Palettenphantasie und fürchtet sich nicht vor ihr. Lefler aber hat an gelegenen Wandstellen sechs arabeskenhafte Farbenflecke hingesetzt, deren jeder sich als tanzendes Pärchen entpuppt. Immer ein Exzentrikdämchen mit einem Teufel, was alsbald auf einen kapriziösen Kleckswirbel oder Wirbelklecks hinausläuft. Diese Bildchen sind auch mit einem Urbanschen Extraschick eingerahmt. Die anstoßende eigentliche „Hölle“, mit Boxes garniert, ist ganz rot in rot. Tapezierung, auch der Türen, Wanddekor, Beleuchtungskörper, alles rot. Züngelnde Goldflammen uud dergleichen die Ziermotive. So hat sie sich Henry de Groux doch nicht vorgestellt.

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Im Salon Schulte ist eine spanische Ausstellung sehr fesselnd. Sechs Goyas geben starken Eindruck. Die beiden Porträte des Generals Palafox und des Pfarrers von Chinchon (Goyas Bruder), der Kriegsmann und der Gottesmann, sind wie Verkörperungen der altspanischen Mächte, und das Frauenbild, die Herzogin de Baena, auf dem Divan liegend, taucht fahl leuchtend aus dem Dunkel. Schicksalskolorit ist um diese Menschen, und dazu zwei Goya-Nachtstücke, infernalische Spukszenen, malerische Hexensabbatträume. Eine Galgenvision das eine: schwimmende Finsternis mit helleren Schattengestalten und über ihnen schwebend der weiße Körper des Abgehenkten im bleichen flatternden Armensünderkittel. Wie ein Bild zu Arnims Isabella von Ägypten wirkt das. Das andere, dem verwandt in der helldunklen Mischung, hat zum Thema einen nächtlichen Überfall: der Mörder Tod bricht nächtlich in das Haus.



Sèvres-Porzellan, um 1840, aus Fürstlich Metternichschem Besitz, Fruchtschale, im Mittelfelde die Spitzenerzeugung

Die Schauer der Dunkelheit wallen auf und ab und zwischen den gespenstischen „Intruses“ schwankt die schlotternde Gestalt des Überfallenen im Hemd, und das helle Linnen und die Blöße inmitten der Finsternis-Gewaltsamkeit ist wie ein geller Todesschrei.

Wie in diesen beiden Bildern ein Kriminalstoff in eine sonambule Beleuchtung getaucht wird, in ein Schwebekolorit zwischen Tag und Traum, das kehrt literarisch ähnlich wieder in den eben erschienenen Novellen Jakob Wassermanns „Die Schwestern“. Noch manch anderes altspanische Bild bannt mit Rätselaugen: das Frauenantlitz, das Don Juan Carreno de Miranda gemalt. Es ist ein bleiches Antlitz, wenn es auch eine hektische Röte überfliegt, unter schwerem blauschwarzem Haar, das den Kopf auf dem dünnen Hals zu bedrücken scheint; einem zarten anämischen Infanten, aus einer Gruft entstiegen, gleicht es: „er ist sehr blaß und jung und früh verstorben“. . . .

Die finstere Verzückung eines Priesterkopfes von Don Juan de Valdes-Leal lassen Folterwonnen und die Wollust des Glaubensmartyriums aufsteigen, Autodafé-Extasen. Und wie Gesichte solch entrückten Schauens erscheinen die starren, zwischen Himmel und Erde ragend schreitenden Sybillen des Zurbaran und die in einem Himmel hieratischer Falten ausgebreitete himmlische und irdische Liebe des Domenico Theotocopuli. Diese Bilder gehören der Sammlung Ignatio Zuloagas und in ihrer Nachbarschaft hängen die Werke zweier modernen Spanier. Neben der Düsternis des Todes und dem dumpfen Leuchten aus der „Kirchen altehrwürdigen Nacht“ steigt nun eine Welt voll flackernder fiebrischer Lebensbegier. Mit der Aufschrift zweier d'Annunzio-Bücher kann man sie nennen: Fuoco und Piacere ... Feuer und Lust.

Claudio Casteluchos koloristische Bacchanale rauschen daher, sein Reigen der Tänzerinnen, grün-, orange-, rot- und blautupfig, auf farbigen Lichtwellen balanzierend in der erregenden Optik des Bühnenlichts. Momentan erfaßt, im Wirbel eingefangen . . , umjauchzt, wohl auch umkreischt von einer kühnen, wilden Instrumentation. Etwas Blendendes, der Rausch einer südlichen Festival-Nacht vibriert durch die Bilder. Sie reißen nicht hin, aber sie peitschen die Phantasie.

Virtuoses Raffinement mischt hier die Essenzen. Eine unersättliche Genußsucht erprobt hier immer neue Farbensensationen für die zuckenden Nerven. Die Vorstellung liebkosenden Streichelns hingewühlter schillernder Seidenstoffe steigt aus manchen Bildern.

Die Frauen werden wie ein Stilleben behandelt, wie eine Bonbonniere, die ein Ästhet als kostbares Bijou entworfen.

Illuminierenden Schimmerschein gießt Castelucho darüber aus und die Gestalten der Musiker im Hintergrund erscheinen zu den umsprühten Tänzerinnen-Phantasmagorien des Vordergrunds wie Phantome in Grau.

An solchen grauen Hintergrundsinfonien erkennt man den Schüler Whistlers, mit dessen toniger Distinktion sich dann die Feuerwerkerei eines Anglada mischt.

Neben Castelucho, dem Fünfunddreißigjährigen, erscheint der dreiundzwanzigjährige José Maria Lopez Mezquita. Er liebt mehr die Freilichtmagien als die paradies artificiels des Bühnenlichts. Er malt das weißflimmernde Granada wie ein flimmerndes Mittagsgespenst, er malt einen im Freien hingestreckten Schläfer, auf dessen Körper die Sonnenkringel tanzen, auf dem Hintergrund der Lattenmusterung eines Holzzaunes.

Das Nachtbild von ihm, der spanische Volksball, hat in der Beleuchtung wenig Reiz, die Figuren und Gesichter verschmelzen nicht zu einem farbigen Ensemble, sie bleiben zeichnerisch hart im Raum. Gut als Charakteristik ist nur der Vorderabschnitt, die Leiste der drei Musikantenköpfe, deren jeder mit den erloschenen Augen einen andern Typus des Blindengesichts darstellt.

Von den andern Bildern der Schulteschen Oktoberausstellung sind noch die sehr distinguierten Gesellschaftsporträte des Wiener Malers Paul Joannowitsch zu nennen.

Ein junger Schweizer Künstler, Johann Bossard, zeigt sein Werk gleichzeitig auf zwei Bühnen, die Zeichnungen und Lithographien bei Amsler und Ruthardt, die Skulpturen bei Keller und Reiner. Mehr Denken als Gestalten ist seine Art und das grüblerische Zusammenballen von Gedankenfetzen aus der Nietzsche-Welt hat oft etwas Peinliches. Die Monumentalplastik, „Das Leben", eine farbige Bildnerei lebensgroßer Gestalten, ist in ihren Sockelgruppen ein chaotisches Leibergemisch und trotz der vielen Körperlichkeiten bleibt sie ganz abstrakt. Geschmack fehlt ganz, der Grundstein der Skulptur hat vier Ausläufer, die als Masken gebildet sind, und zwar nicht stilisiert, sondern als realistische Gesichter mit stark ausgebildeten Nasen, die als Vorsprünge aus der Fläche aufragen und unfreiwillig komisch wirken.

Das graphische Werk zwingt auch nicht. Die Mottos und Leitsprüche, der ganze Ballast und Wust unverdauter Zarathustraweisheit läßt kalt. Was vielleicht als Tiefsinn empfunden wurde, wirkt gemeinplätzlich: flach abgegriffene Münzen aus zweiter und dritter Hand und eine abgelesene Terminologie, die sich an pathetischen Literaturen versehen hat.

Bossard schreibt zum Beispiel über seinen Zyklus der Jahreszeiten, in dem mehr Worte als Gesichte sind: „Als vier Spiegeln spreit ich zwischen ihnen meines Lebens Teppich als Tanzplatz mir und meiner Eva". Das klingt sehr anspruchsvoll und ist sehr leer.

Die Federzeichnungen „Die Tragödie des Daseins" wollen apokalyptisch sein, aber sie packen nicht mit visionärer Gewalt, sie sind getüftelt und spintisiert. Auch hier wirkt die Handschrift flach, kalt, kreidig, unsinnlich. Und in einem Widerspruch steht die schwindsüchtig magere Formgebung zu den oft monströsen Themen der Blätter. Sie bringen Darstellungen, die man dem Stoff nach mit Götzenbildern barbarischer Kulte vergleichen kann: bestialische Kreuzungen, Tiere der Offenbarungen und Versuchungen, mehrköpfige Ungeheuer, die Hörner schlangenumzüngelt, eine Sintflut von Totenköpfen, Wiesen voll Schädeln, ein Meer von aufgespannten Rachen, Fetischfiguren mit Brüsten gleich der Diana von Ephesus. Doch dies spukhafte Aufgebot, das philosophischen Sinn verkünden soll, bleibt leer und hohl und im künstlerischen Ausdruck ganz und gar trocken.

* * *

Von diesem mehr redenden als bildenden Künstler erfrischt man sich in der von malerischem Leben erfüllten Atmosphäre Manets.

Der Salon Cassierer hat die Sammlung des Pariser Opernsängers Faures, der zu einer Zeit, da Manet den meisten ein Ärgernis und eine Torheit war, eine hervorragende Auslese von des Meisters Werk zusammengebracht.



Sèvres-Porzellan, um 1840, aus Fürstlich Metternichschem Besitz, Zuckerschale mit Untertasse, im Mittelfelde die Waffelbäckerei

Man sieht in dieser Kollektion interessiert auch die frühen Kopien. „Manet d'après Velasquez", wie unter dem Abbild des spanischen Bildes „Les petites cavaliers" aus dem Louvre steht, ist ein Zeichen des künstlerischen Ahnenkultus Manets, überraschender aber scheint eine Tizian-Reproduktion nach dem Gemälde „Die Jungfrau mit dem Kaninchen".

Und aus dem Jahre dieser Kopie, 1859, stammt das große Bild des Absynthtrinkers, das der Salon refusierte. Die spanische Verwandtschaft erkennt man deutlich in den Qualitäten dieser tonigen gelbgrauschwarzen Flächen, die weich übergehen in diesen aus der Farbe aufgebauten Formen.

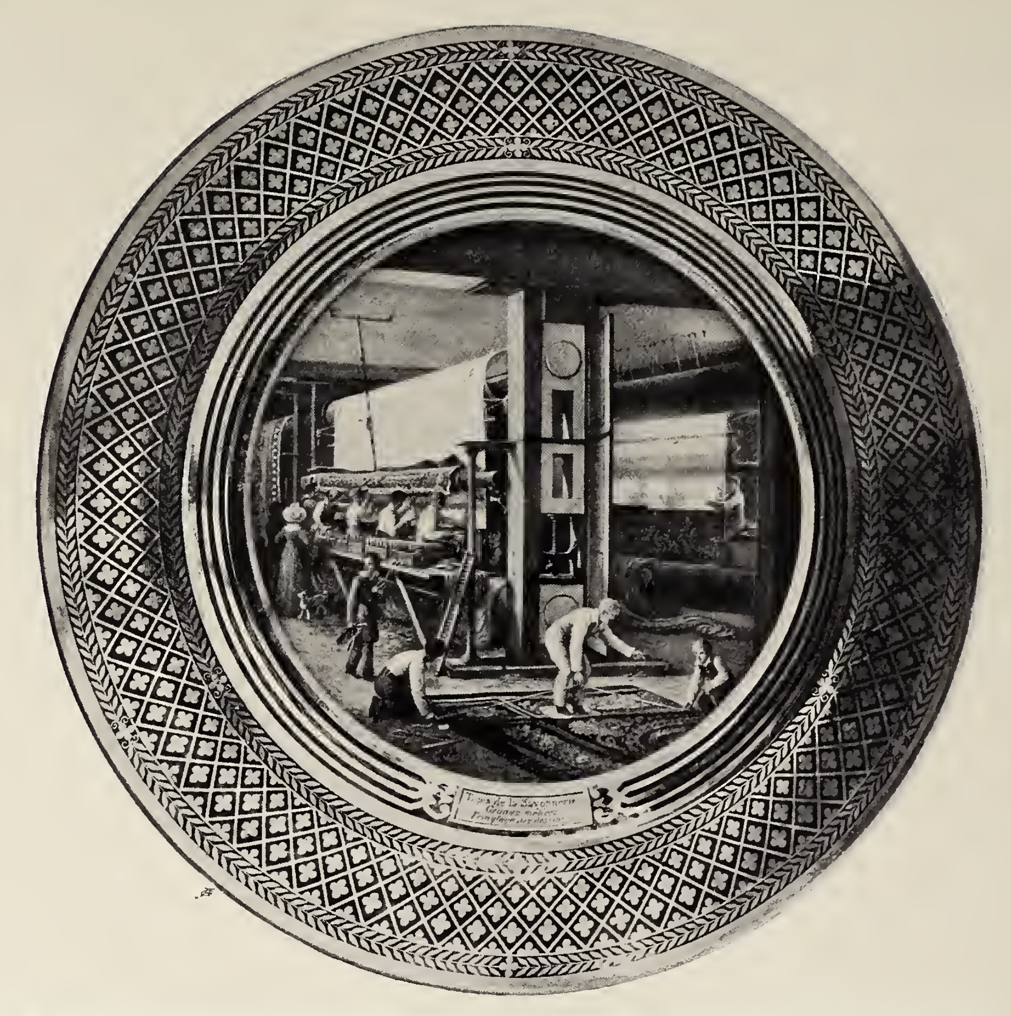
Dann die Porträte, der fanatische, cholerische Kopf Rocheforts, geistreich in der Zeichnung, mit steiler Stirn und dem grauen, zu Berge stehenden Schopf, und das malerische strotzende Prachtstück „Le bon bock", das den Kupferstecher Belot mit einer frappanten Unmittelbarkeit festhält. Die Tugenden eines Porträts, malerisch zu sein und eine Menschencharakteristik zugleich, werden durch dies Werk hinreißend dargestellt. Genußfroh, behaglich, gleichsam in die weichen Wolken des eigenen Wesens eingesponnen, sitzt dieser Mann, er hält sein Glas wie ein Niederländer und dampft aus der Tonpfeife den dichten Rauch, der über sein volles, heiteres Gesicht in die Lüfte steigt.

„Jovial", das ist das Zeichen dieses Wesens, nicht in dem abgegriffenen Sinn des Wortes, sondern in dem ursprünglichen, der bedeutet, im Sterne Jupiters geboren.

Und die Töne des Bildes, die fleischfrohen Wangen zwischen dem Pelzbarett und dem weichen, umrahmenden Bart und die weiße Pfeife als ein schräger Akzent darauf, strömen zu einem tiefen, ruhevollen Ganzen zusammen, zu einem Element, in dem das Wesen der dargestellten Person selbstvergnüglich sich wiegt.

Auch Frauenporträte sind dabei. Die berühmte Berthe Morizot in schwarzem Tüllschal auf Hellgrün, wischig, delikat. Dann jene Dame, die er als eine lebendige Darstellung des Frühlings gab für die unvollendet gebliebene Serie der vier Jahreszeiten, durch Pariser Schönheiten verkörpert.

Die Frühlingsdame in einem Blütengarten unter Blütenzweigen ist mit dem duftigen Sonnenschirm, dem lichtdurchsprühten Hut und dem hellflimmernden Kleid in eine Mille-fleurs-Stimmung getaucht. Lachendes Leuchten geht von ihr aus. Zu dieser



Sèvres-Porzellan, um 1840, aus Fürstlich Metternichschem Besitz, Teller im Fond die Teppichweberei in der Savonnerie

Figurine passen die Manetschen Garten- und Landhausszenerien. Mittagszauber schwingt und summt in ihnen und die Stille hängt an weißen und milchiggrauen Mauern, die von den üppigen Schatten der Bäume und Büsche überstrichen werden.

Die reine Liebe zu den Spielen des Lichts lebt Manet am glücklichsten in den Stillleben aus. Die Dinge in ihnen sind nur die Mittel zum Zweck, daß sich an ihnen farbige Magie offenbare. Sie sind bekannt und oft gezeigt worden.

Weniger bekannt aber sind die Seebilder, die Schiffer und die Arbeiter des Meeres mit ihren in machtvoller Energie gemeißelten Gestalten auf dem bewegten schäumenden Hintergrund der Wasser.

Besonderen Geschmackreiz hat noch ein Strandbild von Boulogne. Die Mischung des körnigen Sandgelbs mit dem Blau des Meeres und dem Blaßblau, Blaßgelb und Weiß der Damenkleider erinnert an die Delikatesse japanischer Blätter.

Aus der Faure-Sammlung stammen auch die fünfzehn Monets, die man bei Cassierer sieht. Diese Kollektion ist nicht so charakteristisch und nicht durchwegs ersten Ranges. Manche Motive dieser Bilder, so die Nebelphantasie der Themse, kennt man in reicheren und gelungeneren Variationen. Fesselnd ist der „Flieder im Frühling", ein Flimmerfeld, zuckend in einem blaulila Pizzikato, und der „Boulevard des Capucines", das Straßenbild von oben gesehen mit seinem flirrenden Menschengewühl, das sich als ein schillerndes Mosaik, als das Farbenspiel eines unaufhörlich rotierenden Kaleidoskops darstellt.



Sèvres-Porzellan, um 1840, aus Fürstlich Metternichschem Besitz, Teller, im Fond das Bedrucken des Porzellans

Die deutsche Suite dieser französischen Kunst bilden geschmacksfeine Interieurs, Blumen und Fruchtstilleben von Heinrich Hübner. Und als ein zugleich scharf charakterisierender Zeichner und farbiger Empfinder zeigt sich der Münchener Willi Schwarz. Desgas, L'Autrec und die Japaner sind seine Familie.

* * *

Zur nachträglichen Huldigung für Begas, den Fünfundsiebzigjährigen, hat der Verein Berliner Künstler eine Ausstellung in der alten Musikhochschule veranstaltet.

Man wird unter diesen Gipsen nicht recht warm und fühlt keine lebendige Berührung. An den Kleinmodellen der Berliner Monumentalgruppen hat man nichts Anregendes zu studieren. Es bleibt nur die Frühzeit interessant, als Begas noch nicht der emblematische Hofhistoriograph war, sondern seine Phantasiespiele und seine Freude an der bewegten Lebenslinie der Erscheinung mit freudiger Hand ausformte.

Zeugen solcher Zeit sind der Centaur, der seine Hand der Nymphe als Steigbügel reicht, daß sie auf seinen Rücken klimme, der Pan mit der Nymphe, der Faun mit dem flötenspielenden Knaben. Keine papierenen Studien nach der antiken Mythologie sind das, sondern ein naturgläubiger Geist spricht hier, ähnlich wie bei Böcklin. Mythen werden nicht abgeschrieben, sondern erlebt und erlauscht. Sinnenfreude an Menschenkörpern verkündet der Raub der Sabinerinnen und die Susanna.

Dem eifriger Suchenden enthüllen sich unter den zunächst übersehenen Skizzen und Entwürfen manche Stücke voll Griff und Gewalt. Ein Bismarck-Kopf, der in anderthalb Stunden nach dem Leben modelliert wurde, hat viel mehr Persönlichkeitskraft und Essenz als der Normal-Generalskopf des Denkmals.

Die Studien zu den Stiergruppen für das Budapester Rathaus verraten trotz des kleinen Formats Faust und Wucht dieser tierbändigenden Bildnerkraft. Eine Kain und Abel- und eine Adam und Eva-Gruppe sind in ihrer Anschauung und Charakteristik, der Kain vor allem mit seinem vom Schrecken der Welt aufgescheuchten Antlitz, ganz unkonventionell und besonders empfangen.

* * *

Schließlich sei noch von einigen Kleinkunstwerken gesprochen. Neue schwedische Bronzen, Gefäße und Vasen sieht man bei Keller und Reiner. Nach einem neuen von dem Bildhauer Elmquist entdeckten Gußverfahren sind sie hergestellt. Ihre Reize bestehen in der subtilen, beim Gußprozeß organisch bewirkten Tönung.

Es vollzieht sich hier auf der Metalloberfläche ein ähnlicher Vorgang, wie in der Keramik bei der Art du Feu-Poterie. Wie dort die irdene Haut, so wird hier die Bronze-epidermis lebendig, ein natürlicher „Teint" entsteht auf ihr. Viel koloristische Finessen der Tönung finden sich dabei. Langhalsige Vasen bringen in ihren Übergangsschattierungen Sinfonien in Grün oder in einem tiefen Pfaublau zum Ausdruck und die porige, nervige Struktur der Wandung läßt diese Abtönungen noch nuancierter wirken. Verblichenes Goldgelb verklingt in einem fahlen Herbstrot. Im schwärzlichen Eisenton blitzt es wie von Silberglimmer auf.

Zur Farbe kommt ein diskreter, weich aus der Fläche herauswachsender Reliefzierat. Blütengezweig, Blattwerk rankt sich, Käfer, Libellen, Heuschrecken sind impressionistisch festgehalten; aus dem Netz- und Adergewebe der Blätter und der Insektenflügel sind dabei fein ornamentale Reize geworden.

Nach dem natürlichen Modell sind diese Motive abgegossen, also wirklich rein übernommene Kunstformen der Natur, denen eine künstlerische Hand feinfühlig den richtigen Platz gefunden.

* * *

Eine liebenswürdige Fertigkeit der Vergangenheit wird jetzt wieder sehr begünstigt, die Silhouettenkunst. Die Schattenrisse der Goethe-Zeit, Frau von Stein mit der Büste, Goethe selbst mit Fritz von Stein erscheinen nachgebildet und in gelbem Birkenholzrahmen gefaßt in unseren Kunstläden. Die Bücher des genialen Konewka, der das Elfengewimmel des Sommernachtstraums in luftiger Schwarzkunst heiter beschwor, tauchen wieder auf. Andere Unbekannte werden ans Licht gezogen, wie der schlesiche Sandmann Eckert, den die Kunsthandlung von Werkmeister neu herausgab. Das war ein Riesengebirgswanderer, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts umherzog; denen, die ihm Quartier boten, schnitt er zum Dank Bildchen aus.

Sehr anmutig sind diese Genreszenen. Sie geben eine Gerhart Hauptmann-Welt en miniatur, die Handwerksburschen der Pippa, den Fuhrmann Henschel mit der Botenfuhre über die Berge, Rose Berndt auf dem Felde und manch andere Verwandte kann man, wenn man will, hier entdecken und ansprechen. Lustig sind die Tiervignetten, Kühe mit ohrspitzenden Kaninchen am Boden, der Eber, der am Strick seinem Beruf entgegen-geführt wird. Mit Geschmack sind die für die Ausschneidetechnik besonders wirkungsvollen Durchbruchsmotive benutzt, zum Beispiel der Leichenwagen, der mit seinen Speichen ein schwarzes Filigranmuster auf den weißen Grund zeichnet.

Eine moderne Spezialistin für solche Scheren-Artistik ist Johanna Beckmann. Sie begleitet Märchenreime von Zwergen und Wichtelmännchen und allerlei Tierfabelhumore

mit ihren Schwarzbildchen. Deren eigentlicher Reiz aber liegt in der Feinheit und Leichtigkeit, mit der Halme, Ähren, Blattwerk, die ziehenden Fäden von Spinnweb und Altweibersommer über ihre Blätter hinspielen.

Man denkt von diesen hingestreuten, reizvoll unsymmetrischen und in der Physiognomie so scharf präzisierten Schattenspielen der Natur an Lafcadio Hearns Schilderung seiner Augen-Erlebnisse vor den japanischen Papierfenstern, auf denen sich die Umrisse der Zweige abzeichnen und von denen er glaubt, daß sie von großem Einfluß für die japanische Zeichenfähigkeit und den Takt des suggestiven scheinbar unbeabsichtigten Arrangements gewesen sind.

Felix Poppenberg

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

ERÖFFNUNG DER WINTERAUSSTELLUNG. In Anwesenheit Seiner Exzellenz des Herrn Ministers für Kultus und Unterricht Dr. Gustav Marchet und zahlreicher geladener Gäste wurde am 20. d. M. die Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum eröffnet. Um 11 Uhr kam Seine Exzellenz der Minister für Kultus und Unterricht Dr. Gustav Marchet mit dem Sektionschef Dr. Grafen Wickenburg. Im Vestibül empfing ihn der Direktor Hofrat von Scala und geleitete ihn nach der Begrüßung in den Säulenhof, wo er ihm zunächst die Beamten des Museums vorstellte. Sodann trat der Minister den Rundgang durch die Ausstellung an. — Wir werden im Jännerheft unserer Zeitschrift einen ausführlichen reich illustrierten Bericht über die Ausstellung veröffentlichen. — Die Ausstellung ist an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 4 Uhr und an Wochentagen von 9 bis 6 Uhr abends geöffnet.

DER RELIQUIENSCHATZ DES HAUSES BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG, welcher durch nahezu 40 Jahre im k. k. Österreichischen Museum verwahrt und der Besichtigung und Forschung zugänglich gemacht war, ist vor kurzem an Se. königl. Hoheit den Herzog Ernst August von Cumberland zurückgestellt worden; er ist nicht, wie angenommen wurde, nach Gmunden, sondern in das herzogliche Palais nach Penzing gebracht worden. Der in dem monumentalen Werke von Wilhelm Neumann „Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, Wien, Hölder 1891“ publizierte Schatz enthält 82 Objekte (Kreuze, Tragaltäre, Reliquienschreine, Kistchen, Büchsen, Tafeln und Bucheinbände, Büsten und Kopfreliquiarien, Arme, Ostensorien, Monstranzen, ciborienförmige Gefäße, Agnus dei, Phylakterien etc.) von unschätzbarem historischen und künstlerischen Werte. Wir reproduzieren die kostbarsten Stücke: das große Kuppelreliquiar, das Welfenkreuz, die Patene des heiligen Bernward und den Tragaltar des Eilbertus.

NEU AUSGESTELLT wurden in den Sälen II und III Porzellane, die aus Fürstlich Metternich-Winneburgschem Besitz stammen und die als ein Teil des Substitutionsvermögens dieses Fürstenhauses für längere Zeit im k. k. Österreichischen Museum verbleiben sollen. Unter diesen Porzellanen, welche zahlreiche chinesische und japanische Arbeiten umfassen, und wozu auch einiges Wiener Porzellan, sowie ein Tafelservice aus Sèvres aus der Zeit um 1810 gehören, ist namentlich ein großes Service, das nach 1840 ebenfalls in Sèvres ausgeführt wurde, als Prachtleistung ersten Ranges zu bezeichnen.

Das Service war ein Geschenk des Königs Louis Philippe an den Staatskanzler Fürsten Klemens Metternich anläßlich der am 10. Oktober 1846 stattgefundenen Hochzeit seines Sohnes Antoine Philippe Louis von Orleans, Herzogs von Montpensier mit der Infantin Marie Louise, Schwester der Königin Isabella von Spanien. Es besteht aus 85 Tellern, 2 großen vasenförmigen Kühlgefäßen, 8 Fruchtschalen, 2 Zuckervasen, 8 Dessertschüsseln,

3 Kompotschüsseln, 4 flachen Schüsseln und 6 Fruchtvasen und zeigt auf kobaltblauem Grunde ein dichtes goldenes Netzdessin und im Fond der Teller, sowie in einzelnen Medaillons der übrigen Gefäße bunt gemalte Darstellungen aus allen möglichen gewerblichen, kunstgewerblichen und landwirtschaftlichen Betrieben in Frankreich und seinen Kolonien. Diese Malereien sind mit außerordentlicher Akkuratesse und Sauberkeit durchgeführt und besitzen nicht geringes kulturgeschichtliches Interesse. Einige charakteristische Stücke dieses Services bringen wir auf Seite 671, 673 und 675 — 677 in Abbildungen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate Oktober von 4082, die Bibliothek von 1321 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BEUTEL, E. und K. PUGL. Der Guß nach der Natur. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXIV, 4.)

BLEI, F. Die Wiener Werkstätte. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

BRÖCKER, P. Über das Wesen des Ornaments. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

GRASSET, E. Stylisation. (Art et Décoration, Okt.)

GROTEWOLD, Chr. Zur Förderung der Volkskunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

LEVETUS, A. S. Austrian Peasant Ornaments. (The Studio, Sept.)

NAUMANN, F. Kunst und Industrie. (Kunstwart, XX, 2.)

PÉZARD, M. L'Art décoratif à Antinoë. (L'Art décoratif, Aug.)

PLIWA, E. Die Entwicklung des gewerblichen Unterrichtswesens in Österreich während des letzten Dezenniums. (Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich, XXIV, 4.)

SCHEFFERS, O. Die deutschen Kunstgewerbeschulen und der 3. Internationale Kongreß zur Förderung des Zeichenunterrichtes in London 1908. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

VALLANCE, A. The National Competition of Schools of Art 1906. (The Studio, Sept.)

VAUDOYER, J. L. Les Pochoirs Japonais. (Art et Décoration, Okt.)

Watt's Vorrede zum „Kunsthandfertigkeits-Unterricht“. (Dekorative Kunst, Nov.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ALEXANDRE, A. The Sculptor Kafka. (The Magazine of Fine Arts, Aug.)

ASHBEE, C. R. A Book of Cottages and Little Houses. 4°. p. 140. London, Batsford. 12 s. 6 d.

BUCHWALD, C. Das Löwenberger Rathaus. (Dekorative Kunst, Okt.)

COHEN, A. Les Temples Hindous de Java. (Les Arts, Sept.)

CREUTZ, M. Der Neubau Kempinski. (Berliner Architekturwelt, IX, 8.)

CUST, A. The Ivory Workers of the Middle Ages. 16°. p. 190. London, Bell. 2 s. 6 d.

DIEZ, H. Das Grand-Hotel „Vier Jahreszeiten“ in Hamburg. (Innendekoration, Okt.)

HEADLAM, C. The Bronze Founders of Nuremberg, Peter Vischer and his Family. 16°. p. 156. London, Bell. 2 s. 6 d.

HEILMEYER, A. Die neuen Isarbrücken Münchens mit ihren tektonischen und plastischen Schmuckformen. (Kunst und Handwerk, 1907, 1.)

HOLME, Ch. Old English Country Cottages. Special Winter Number of the Studio 1906—07. London. 7 s. 6 d.

HORTELOUP, M. Figurines en Bois tourné de Fernand Landolt. (L'Art décoratif, Aug.)

JUSTI, C. Torrigiani. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 4.)

LUX, J. A. Moderne Gartenanlagen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

MACFALL, H. The Art of Henri Teixeira de Mattos. (The Studio, Okt.)

MARCEL, G. Gustave Michel, Statuaire. (Art et Décoration, Sept.)

REE, P. J. Der Wartesaal im Nürnberger Bahnhof. (Dekorative Kunst, Okt.)

SCHUMANN, P. Belgische Bildhauer der Gegenwart. (Die Kunst für Alle, XXII, 3.)

TAVENOR-PERRY, J. The Ambones of Ravello and Salerno. (The Burlington Magazine, Sept.)

TAYLOR, J. Modern Decorative Art at Glasgow. (The Studio, Okt.)

TREU, G. Meuniers religiöse Bildwerke. (Kunstwart, XX, 3.)

Villen, Amerikanische. (Dekorative Kunst, Okt.)

WEESE, A. Die Amalienburg im Nymphenburger Parke. (Beilage der Allgemeinen Zeitung, 224.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

AUBERT, A. Gerhard Munthe und seine Arbeit für die künstlerische Kultur Norwegens. (Dekorative Kunst, Nov.)

CUST, R. H. The Pavement Masters of Siena, 1369—1562. 16°. p. 190. London, Bell. 7 s. 6 d.

GRONAU, G. Andrea del Sarto. (The Magazine of Fine Arts, Aug.)

GRONER, A. Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 6, 7.)

HILLIG, H. Die Dekorationsmalerei und die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. (Innendekoration, Nov.)

LASSER, M. O. v. Die transportabeln Fresken von Sophie Fessi Hormann, München. (Kunst und Handwerk, 1906, 12.)

NICOLA, Giac. de. L'Affresco di Simone Martini ad Avignone. (L'Arte, IX, 5.)

SARRE, Fr. Eine Miniatur Gentile Bellinis, gemalt 1479—1480 in Konstantinopel. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 4.)

SCHAEFER. Willy von Beckeraths Wandgemälde in der Bremer Kunsthalle. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

TIETZE, H. Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, 2.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

CHRISTIE, A. H. Embroidery and Tapestry Weaving. A Practical Text Book of Design and Workmanship. 8°. p. 404. London, J. Hogg. 5 s.

FÉLICE, R. de. Dentelles et Broderies au Pavillon de Marsan. (L'Art décoratif, Aug.)

GRASSET, E. L'Exposition de Soieries au Musée Galliera. (Art et Décoration, Sept.)

JOURDAIN, M. Milanese Lace. (The Connoisseur, Sept.)

LASSER, M. O., Baron. München im Festschmuck. (Die Dekorationen anläßlich des 15. deutschen Bundesschießens.) (Innendekoration, Sept.)

PELLNITZ, M. Neue Bucheinbände von Paul Kersten. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

STEINER, Em. Zur Pflege unserer Bibliotheken. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BEARDSLEY, Aubrey. Illustrations to Salome. 4°. London, Lane. 12 s. 6 d.

BREUER, R. Farben-Photographie und Malerei. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

BRINTON, S. Sir Charles Holroyd als Radierer. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

CRÜWELL, G. A. Friedrich Roth-Scholtz und Chrysostomus Hanthaler. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

FRANTZ, H. Recent Etchings by Albert Baertsoin. (The Studio, Okt.)

— Recent Etchings by Anders Zorn. (The Studio, Sept.)

GUGITZ, G. Hieronymus Löschenkohls Silhouettenfabrik und seine Schiller-Porträte. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

JOHNSTON, E. Writing and Illuminating and Lettering. 8°, p. 500. London, J. Hogg. 6 s. 6 d.

LAYARD, G. S. A Great Cruikshank Collector. (The Connoisseur, Okt.)

LIPPMANN, F. Engraving and Etching. 3rd ed. Revised by M. Lehrs. Translated by M. Hardie. With 131 Illustrations. 8°. p. XVII, 312. London, Grevel. 10 s. 6 d.

MODIGLIANI, E. Admission Tickets for Three London Functions. (The Connoisseur, Nov.)

NEWBOLT, F. The Etchings and Engravings of William Strang. (The Magazine of Fine Arts, Aug.)

PAULI, G. Ein neuer Holzschnitt Sebald Behams. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXVII, 4.)

ROESSLER, A. Otto Obermeier. (Kunst und Handwerk, 1907, 1.)

RÜBENCAMP. Über die Lichtbeständigkeit der Druckfarben. (Archiv für Buchgewerbe, 8.)

SAUNIER, CH. Anders Zorn. (L'Art décoratif, Aug.)

SCHREIBER, W. L. Jost Ammans Bibelbilder von 1573. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

SCHWARZ, H. Nochmals die Versal-SZ-Frage. (Archiv für Buchgewerbe, 8.)

SKETCHLEY, R. E. Whistlers Radierungen. (Kunst und Künstler, Sept.)

VERNEUIL, M. P. Quelques Affiches. (Art et Décoration, Nov.)

W. M. Jessie M. King-Glasgow. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

WOLFF, H. Die Sprache der Schere. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

VI. GLAS. KERAMIK

The Dickins Collection of Porcelain. (The Connoisseur, Sept.)

FREETH, F. A Glance round Hanley Museum. (The Connoisseur, Nov.)

DOAT, T. Les Céramiques de Grand Feu. (Art et Décoration, Sept.)

HAYDEN, A. Chats on Old China. 2nd ed. 8°. p. 316. London, Unwin.

LETHABY, W. R. Majolica Roundels of the Months of the Year at the Victoria and Albert Museum. (The Burlington Magazine, Sept.)

MACARTNEY, M. H. H. Old English Pipes. (The Connoisseur, Sept.)

SOLON, M. L. The Saint-Cloud Pocelain. (The Burlington Magazine, Okt.)

WASHBURN, O. Eine protokorinthische Lekythos in Berlin. (Jahrbuch des kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, XXI, 3.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

DIEZ, H., s. G. II.

ELLWOOD, G. M. The Embellishment of a Commonplace Room. (The Magazine of Fine Arts, Aug.)

LESSING, Jul. Der Bandwirker-Rahmen im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlung, XXVII, 4.)

PLEHN, A. L. Von Tisch-Fuß und -Platte. (Innendekoration, Nov.)

SCHULTZE, P. Der Schrank. (Kunstwart, XX, 1.)

TEMPLE, D. „William and Mary" Furniture. (The Magazine of Fine Arts, Aug.)

WILLIAMSON, G. C. An Old Carved Spanish Chest. (The Burlington Magazine, Sept.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

ELLIOT, A. Inn Signs at Lucerne. (The Studio, Sept.)

HEADLAM, C., s. G. II.

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

CHURCHILL, S. J. A. Giovanni Bartolo of Siena, Goldsmith and Enameller, 1364—1385. (The Burlington Magazine, Nov.)

CUNYNGHAME, H. H. European Enamels. 8°. p. 204. London, Methuen. 25 s.

RIOTOR, L. Concours de l'Union centrale. Une Parure de Cheveux. (L'Art décoratif, Aug.)

Silberarbeiten, Neuere, auf der Ausstellung in Dresden 1906. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

HILL, G. F. Some Medals by Pastorino da Siena. (The Burlington Magazine, Sept.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GRAUL, R. Die neueren Erwerbungen einiger deutscher Kunstgewerbemuseen. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

RICHTER, O. Über die idealen und praktischen Aufgaben der ethnographischen Museen. (Museumskunde, II, 4.)

CREFELD.

SCHULZE, P. Verkaufsausstellung deutscher Künstler im Kaiser Wilhelm-Museum in Crefeld. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

DRESDEN.

GRAUL, R. Raumkunst. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

— HILLIG, H., s. Gr. III.

— Die III. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. (Kunst und Handwerk, 1907, 1.)

— MICHEL, W. Die Münchener Vereinigten Werkstätten auf der Ausstellung in Dresden. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

— PAZAUREK, G. E. Die Dresdener Ausstellung durch die rosige und durch die schwarze Brille gesehen. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

DRESDEN.

SEYFFERT, O. Die Volkskunst. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

— Silberarbeiten, Neuere, s. Gr. IX.

— VAN DE VELDE, H. Pro domo. (Dekorative Kunst, Nov.)

— ZIMMERMANN, E. Keramik. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

GÖRLITZ.

FEYERABEND, L. Das Kaiser Friedrich-Museum in Görlitz und seine Aufgaben. (Museumskunde, II, 4.)

KARLSRUHE.

WIDMER, K. Die Karlsruher Jubiläumsausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

LONDON.

JARVIS, A. W. and A. R. TAIT. The Grenville Library. (The Connoisseur, Sept.)

MAILAND.

MELANI, A. Hungarian Art at the Milan Exhibition. (The Studio, Sept.)

NÜRNBERG.

HAMPE, Th. Die Bayerische Jubiläums-Landesausstellung in Nürnberg. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

— — Die angewandte Kunst auf der Bayerischen Landesausstellung in Nürnberg. (Innendekoration, Sept.)

— Das Marionettentheater Münchener Künstler auf der Ausstellung in Nürnberg. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

— PEARTREE, S. M. The Historical Exhibition a Nuremberg. (The Burlington Magazine, Nov.)

PARIS.

GRASSET, E., s. Gr. IV.

— POTTIER, E. La Collection de M. Albert Maignan. (Les Arts, Sept.)

— VITRY, P. L'Exposition du XVIIIe Siècle à la Bibliothèque nationale. (L'Art décoratif, Aug.)

REICHENBERG.

HABERFELD, H. Deutsch-böhmische Kunst auf der Reichenberger Ausstellung 1906. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

WIEN.

VANCSA, M. Die Vorarbeiten zur Gründung eines niederösterreichischen Landesmuseums in Wien, (Museumskunde, II, 1.)

— VARENNE, G. Les Musées Autrichiens. Musées d'Art décoratif. (L'Art, Aug.)

DIE KUNSTAUSSTELLUNGEN DER SAISON 1905–1906 VON KLARA RUGE-NEWYORK



IE diesjährige Saison wird stets eine historisch bemerkenswerte bleiben. Nicht nur, weil die Ausstellungen ganz besonders hervorragende Kunstwerke aufzuweisen hatten, sondern weil sie einen wichtigen Abschnitt im hiesigen Ausstellungs- und Kunstunterrichtswesen bedeutet. Zum letzten Mal haben die „National Academy of Design" und die „Society of American Artists" gesonderte Ausstellungen abgehalten. Ferner wurde im Frühjahr 1906 eine „National Society of Arts and Crafts" gegründet, die im neuen Gebäude des „National Arts Club" ständige Kunstgewerbeausstellungen abhalten wird. Die erste solche Ausstellung wird im Herbst dieses Jahres stattfinden. Endlich wurden im Laufe dieses Winters die Kunstschulen der „Academy of Design", die Kunstabteilung der Columbia-Universität und das „Departement of Fine Arts" des „Teachers College" zu einer großen Kunstschule vereinigt. Eine Vereinigung, die zu Beginn des neuen Schuljahres zu funktionieren beginnen wird.

Das sind drei wichtige Ereignisse, danach angetan, unser ganzes Kunstleben umzumodeln. Dazu kommt, daß auch unser „Metropolitan Museum of Art" einer Umwandlung unterworfen wird. Sir Purdon Clarke, der neue Direktor, hat bereits damit begonnen. Es sind nicht nur die Kunstwerke in einigen Räumen in neuer, eine Gesamtstimmung berücksichtigenden Weise angeordnet und die Räume neu ausgestattet worden, es hat auch eine wohltätige Sichtung stattgefunden und gleichzeitig eine erfreuliche Vermehrung durch Ankauf zahlreicher amerikanischer Skulpturen und Gemälde.

Diejenige Neuerung, die sofort eine Änderung der Kunstverhältnisse herbeiführen dürfte, ist die Vereinigung der „Academy" mit der „Society of American Artists". Es ist eine Wiedervereinigung der Tochteranstalt mit dem Mutterinstitut. Vor 28 Jahren haben sich die damals „Jungen", die sich berufen fühlten, den neueren Richtungen Einlaß zu schaffen, von der „Academy" getrennt und die „Society of American Artists" gegründet. Ich habe aber in meinen früheren Aufsätzen bereits erklärt, daß seit etwa fünf Jahren kein prinzipieller Unterschied mehr zwischen beiden Instituten besteht. Die Akademiker sind fortschrittlicher geworden und viele der sehr altväterischen Herren haben auch das Zeitliche gesegnet, dagegen sind die Mitglieder der „Society" älter geworden und haben ihrerseits längst den radikalsten Elementen den Einlaß verweigert. Auch gehören heutzutage fast alle der bedeutendsten Maler beiden Gesellschaften an. Also war im Prinzip kein Grund vorhanden, die Trennung aufrecht zu erhalten. Es gab nur äußere Schwierigkeiten. Eine der größten war die des Ausstellungs-



Hugo Ballin, Susanna im Bade

lokals. Die „Academy" hat ihr altes Gebäude, das sie verkaufte, noch immer durch kein neues ersetzt und das Gebäude der „Society of American Artists", in dem jetzt auch die „Academy" ihre Ausstellungen abhält, kann nicht mehr als etwa 450 Bilder beherbergen. Also verringern sich scheinbar mit der Fusionierung beider Gesellschaften die Ausstellungsmöglichkeiten. Gerade dadurch wird aber ein Druck auf die Gesellschaft ausgeübt, der voraussichtlich dahin führt, daß durch reiche Kunstliebhaber die Summe für einen großen Kunstpalast beschafft wird. Vorderhand sollen alljährlich zwei Ausstellungen der „Academy" stattfinden, die eine im Herbst, die andere im Frühjahr und dadurch dem Mangel eines großen Ausstellungslokals einstweilen so viel als möglich abgeholfen werden. Obgleich im vergangenen Winter formell die Gesellschaften noch getrennte Ausstellungen abhielten, waren sie angesichts der kommenden Ereignisse im Geiste schon vereint und da die meisten Aussteller in beiden Ausstellungen vertreten waren, empfiehlt es sich, um Wiederholungen zu vermeiden, in der Besprechung schon jetzt die Trennung zu ignorieren.

Das Charakteristische beider Ausstellungen waren große Figurenbilder einiger jüngerer Maler, worin unsere Kunst bisher arm war. Ein Maler, der bisher noch nicht in den Vordergrund getreten war und der diesmal den Clarke-Preis erhielt, ist Hugo Ballin. Sein Gemälde „Mutter und Kind" wurde als bestes Figurenbild auf der Ausstellung anerkannt. Es bot ein doppeltes Interesse: Nicht nur, daß es uns einen neuen Maler von ungewöhnlicher Begabung vorführte, es war auch die Richtung, wenigstens für einen amerikanischen Maler, neu. Hugo Ballin bringt in dem Gemälde eine Auffassung und Farbenstimmung zum Ausdruck, die sowohl ein sehr ernstes Studium der alten Italiener bekundet, als auch eine sympathische



Hugo Ballin, Die Lautenschlägerin

Annäherung an die deutsche Moderne, wie sie in Böcklin, Stuck, Thoma, überhaupt den Begründern der deutschen Sezession, vertreten ist. Seine Phantasie ist nicht so übersprudelnd wie diejenige Böcklins oder Stucks, denen er im Kolorit am meisten ähnelt, sie trägt eine ruhige Beschaulichkeit zur Schau und schwelgt in Schönheitsempfinden. Das beweist vor allem sein prächtiges Gemälde „Mutter und Kind“ und nicht minder seine „Lautenspielerin“, die vielleicht in noch höherem Grade das Gefühl reiner künstlerischer Schönheit auslöst. Auch im Landschaftlichen sind diese Gemälde in sehr edlem Stil gehalten, etwas an Böcklin gemahnend. Auch seine „Susanna im Bade“ weist die Schönheiten Ballinscher Kompositionen auf, aber das Sujet entspricht weniger seiner Eigenart.

Zwei andere junge Figurenmaler, die besonders auffielen, waren Louis F. Mora und Robert Henri. Mora ist spanischer Abkunft, hat aber seine ganze Lebenszeit hier zugebracht und auch hier studiert. Im verflossenen Jahre aber hat der noch sehr jugendliche Künstler zum ersten Male Spanien besucht und sich die Motive aus dem alten Heimatland seiner Familie geholt. Der Farbenreiz des Südens hat einen mächtigen Eindruck auf sein künstlerisches Schaffen hervorgebracht. Mora besitzt eine kräftige Technik und viel Geschmack in der Komposition. Auch Robert Henri, dessen Arbeiten ich schon oft erwähnte, war durch ungemein kraftvolle Bilder vertreten. Seine lebensgroßen Gestalten dominierten förmlich die Vanderbilt-Galerie.



Hugo Ballin, Mutter und Kind

Am stärksten wirkte das Bildnis einer jungen Malerin, der die bunte Malschürze über die Achsel gleitet und die eben mit der Palette in der Hand einen Augenblick zu ruhen scheint. Die ungemein lebensvolle Auffassung, die echt künstlerische Einfachheit und die tiefsatte Farbenharmonie machten dies Bild, das zugleich ungemein liebenswürdige Züge trug, zu einem Glanzpunkt der Ausstellung.

Über die gerechte Zuteilung des Carnegie-Preises, der aus 500 Dollars besteht und der bestimmt ist für das verdienstvollste Ölgemälde auf der Ausstellung der „American Artists", waren die Meinungen sehr geteilt. Schließlich erhielt ihn Childe Hassam, unser bedeutendster Impressionist, für sein Bild „Juni", eine reife, unbekleidete Frauengestalt darstellend, inmitten der frühsommerlichen Natur, umgeben von üppigen Rhododendronbüschen in voller Blüte. Es war keine Frage, daß das Gemälde in Farbe und Luftperspektive, überhaupt im Totaleindruck der sommerlichen Blütezeit, die beabsichtigte Wirkung ausübte. Doch die Landschaft hatte daran den größten Anteil. Die



F. Ballard Williams, Tagesträume

Figur bewies zu deutlich, daß sie entweder Childe Hassam nur als Beiwerk galt — dazu nahm sie freilich einen zu dominierenden Raum ein — oder daß er der schwierigen Aufgabe doch nicht ganz Meister geworden ist. Während früher die elegante Amerikanerin, im Sommergewand im Garten und in Regentracht durch die nassen Straßen trippelnd, seine Virtuosität als Maler von Luft und Licht und den Menschen im Freilicht unbestritten bekundeten, zeigen die unbekleideten Figuren Childe Hassams, die erst seit kurzer Zeit seinen Pinsel beschäftigen, störende Verstöße in der Zeichnung. So sind zum Beispiel die Extremitäten seiner Juni-Figur außer Verhältnis zum Ganzen. Und deshalb dürfen wir sagen, daß er die Erteilung des Carnegie-Preises mehr seinem allgemeinen Ruf als größter Impressionist Amerikas zu verdanken hat, als der unbedingten Sieghaftigkeit dieses einen Gemäldes.



F. Louis Mora, Porträt

In der Ausstellung der „Academy“ begegneten wir auch diesmal John H. Fry, dessen Gemälde „Fäden des Lebens“ wieder in schöner Weise seinen auf klassischen Idealen beruhenden Stil zur Geltung brachte. Es ist eine sehr edel gehaltene Komposition, die die weibliche Figur in großer Vollendung und Reinheit der Form zeigt. Die Porträtmaler William M. Chase, Alphonse Jongers, Irving C. Wiles waren durch gediegene Arbeiten vertreten, die die Individualität der Künstler sowohl als der dargestellten Personen charakterisierten.

Chases in kühner Technik gehaltene Bilder, die strenges Studium alter Meister mit moderner Auffassung vereinigen und dabei besonders in Haltung und Komposition vollständig die Eigentümlichkeiten des Amerikanertums individualisieren, habe ich in früheren Aufsätzen illustriert. Seine Porträte junger Damen und Kinder besonders sind sehr prägnant amerikanisch. Auch Jongers schmelzvolle, zart gehaltene Bildnisse sind schon früher besprochen worden. Wiles bringt sehr elegante Porträte aus der Gesellschaft. Die „Träumerei“ von Louis Loeb muß auch noch hervorgehoben werden. Loeb versteht in gebrochenen Tönen sehr malerische und poetische Wirkungen zu erzielen.

In der Landschaft war recht viel Rühmenswertes vorhanden. Den Preis für das beste Landschaftsbild der Ausstellung (Webb-Preis) erhielt in der Ausstellung der „American Artists“ Edward W. Redfield für eine Delaware-Landschaft. In der „Academy“ wurde die Iness-Medaille (für die beste Landschaft) J. Alden Weir zu teil. Im ganzen ragten wieder besonders die Vertreter der „Tonal school“ hervor, die, wie früher bemerkt, die amerikanische Stimmungsmalerei repräsentiert und von den Malern von Barbizon beeinflußt ist.



F. Louis Mora, Studienkopf eines spanischen Mädchens

Die meisten Landschafter waren in beiden Ausstellungen vertreten, doch nicht alle. Doch fand man ausschließlich in der „Academy" Louis Dessars interessante Gemälde. In seiner Kunst ist übrigens eine Veränderung eingetreten. Er ist etwas schärfer in der Linienführung geworden. Während früher die Formen fast verschmolzen in die fein empfundenen, reizvollen Töne der Atmosphäre, welche Dessar hauptsächlich durch Trockenlasur erreichte, so ist er jetzt bestimmter in den Konturen geworden und manchmal erinnern seine Bäume sogar an diejenigen von Puvis de Chavannes.

Paul Dougherty hat sich eine farbenreichere Palette angeeignet als früher und seinen Stil zu einer bedeutenden Naturauffassung eigener Art geklärt. Dazu hat er an der Küste von Maine eine kleine Insel entdeckt, die bisher nur von Fischern bewohnt war, und sich dieselbe als seine eigenste Domäne erkoren. Die ungebrochene kraftvolle Lebensfülle seiner Natur findet den ihr entsprechenden Ausdruck in den Motiven jener unberührten Gegend, wo die dunkelblauen Fluten des atlantischen Ozeans gegen die felsigen Küsten des jungfräulichen Eilands schlagen. Seine Arbeiten besitzen eine stolze Note und treten überall aus der Fülle anderer Bilder lichtvoll heraus. Manche unserer Landschaftsmaler verfallen in eine Nachahmung der Barbizonisten und arbeiten wie nach einem unabänderlichen Rezeptenbuch. Die Eigenart des Künstlers wie des Objekts beginnt sich infolgedessen zu verwischen. Nur die stärkeren Talente bleiben frei davon und arbeiten sich zu persönlichen Schöpfungen empor. Dougherty steht der direkten Naturauffassung näher als die meisten unserer amerikanischen „Stimmungsmaler". Er ist unbedingt der bedeutendste Marinemaler der Jungen. Auch Albert L. Groll, dessen Gemälde mit ihren ungemein harmonischen Farbensinfonien einen lyrisch-musikalischen Charakter tragen, hat sich eine neue Sphäre erkoren und sich während des letzten Sommers auf ein Gebiet verlegt, das freilich schon manche vor ihm auszubeuten versuchten, aus dem aber durch ihn echte Kunstwerke voll Poesie ausgelöst wurden. Er begab sich nach den Indianerterritorien des Westens, brachte viele Wochen in



Paul King, Heimkehr

Arizona zu und besuchte die großen Cannyons. Fast alle früheren Versuche, den starken Effekten jener südwestlichen Natur künstlerisch nahe zu treten, schlugen fehl. Sie blieben hinter der Großartigkeit derselben weit zurück, und meistens entstanden bunte, unruhige Bilder, die wohl als Referate über das Tatsächliche gelten könnten, aber auf die Wiedergabe seelischer Eindrücke verzichteten. Grolls sehr fein nuancierter Farbensinn hat Übergänge und Farbenbrechungen entdeckt, Farbenharmonien gefunden, die individuelle Stimmungen glücklich zum Ausdruck bringen. So haben denn seine Bilder aus dem Westen eines der bedeutendsten künstlerischen Ereignisse dieses Winters gebildet. In der Ausstellung der „Society of American Artists" war natürlich nicht Raum für viele Bilder von ihm, aber Hermann Schaus, der nur selten einem hiesigen Maler seine Galerie für eine Spezialausstellung öffnet, hat eine umfassende Ausstellung von Grolls Arbeiten aus Arizona veranstaltet und sie auch durch Grolls Bilder aus Gegenden des Ostens vermehrt, die die Aufmerksamkeit aller ernsten Kunstfreunde auf ihn lenkte. In der „Pennsylvania Academy of Fine Arts" gewann Grolls Gemälde „Arizona" die Medaille für das beste Landschaftsbild. Dasselbe wurde von Andrew Carnegie angekauft und dem Pittsburger Museum geschenkt.



Louis Paul Dessar, Ochsengespann im Walde

Auch Frederick Ballard Williams, dessen Arbeiten ich schon oft in Wort und Bild in diesen Blättern vorführte, hat dies Jahr seiner ohnehin vielseitigen und, obgleich Williams noch in jungen Jahren steht, reifen Kunst ein neues Genre hinzugefügt. Er beschränkte sich im Landschaftlichen bisher hauptsächlich auf die Eindrücke, welche seine nähere Heimat, die Umgebung des Städtchens Paterson auf ihn machte, und es war in seinen romantisch-heroischen Landschaften eine Art Heimatskunst vertreten. Nun hat eine Europareise ihn an die englische Küste geführt und er hat gefunden, daß auch dort reicher Stoff für seine Eigenart vorhanden ist. Er hat Bilder von souveräner Vornehmheit der Auffassung und einer abgeklärten, gesättigten Farbenskala heimgebracht. Auch in der Heimat ist ihm eine neue Gegend lieb geworden: Die Hudson-Landschaft. Trotz ihrer großen Anmut und stolzen Linienführung haben seit den frühen Tagen amerikanischer Kunst, als die „Hudson river school" sich noch in rein topographischer Treue mit dem amerikanischen Rhein und seiner Umgebung befaßte, unsere Maler diese Gegend wenig ihrem Pinsel dienstbar gemacht. Williams ist daher in der angenehmen Lage, die Reize einer von der Kunst fast unberührten amerikanischen Landschaft von großzügiger, ihm kongenialer Schönheit als künstlerisches Neuland zu erobern. Ein bisher bei uns ungepflegtes Gebiet für seine Palette hat auch



Georgia Timken Fry, Landschaft mit Pferdegespann

Edward H. Potthast entdeckt, wie seine Bilder in beiden Ausstellungen bewiesen. Er war in Europa und hat in den Schweizer Bergen, die der Kunst so vieler spotten, für seine Eigenart günstige Motive gefunden und durch Wiedergabe atmosphärischer Effekte seinen Arbeiten Originalität verliehen.

Sehr in den Vordergrund unserer Kunstausstellungen trat plötzlich Paul King, der verschiedene Preise errang und sich in stimmungsvollen Landschaften aus Holland hervortat. Besonders gelangen ihm die kräftigen Matrosengestalten, die sich an den Schiffen zu schaffen machen.

Durch eine ganz besonders kecke Technik, mit der er in meisterlicher Weise die Reize der Waldnatur wiederzugeben weiß, fesselte der Australier Evergood Blashki. Er weiß mit den Farbenklötzen, die er so künstlerisch zu setzen versteht, köstliche Wirkungen zu erreichen.

Colin Campbell Cooper, dessen künstlerisch aufgefaßte und atmosphärisch fein beobachtete Newyorker Straßenbilder von mir in diesen Blättern öfters besprochen und auch durch Illustrationen erläutert wurden, hat nebst einigen sehr gelungenen neuen Werken dieser Art, die die Hetzzeit an der Brooklyner Brücke (wenn die Newyorker aus dem Geschäft nach



Georgia Timken Fry, Landschaft mit Schafen

ihren Heimstätten in Brooklyn eilen) zum Gegenstand hatten, ein Gemälde eingesandt, mit dem er seine Vielseitigkeit bewies. Es führte den Titel: „Ein italienisches Mädchen". Das Bild erinnerte durch die fein atmosphärische Wirkung, die Cooper auch im Figürlichen zu erreichen wußte, an Velasquez. Endlich hat auch Frank de Haven viele stimmungsvolle Bilder ausgestellt. Die Skulptur war in beiden Ausstellungen nicht reich, aber durch einige hervorragende Werke vertreten. Vor allem müßten die „Pferde des Diomedes" von Gutzon Borglum erwähnt werden. Sie nehmen die Mitte der Galerie ein. Durch die ungemein edle Komposition, die große Lebensfülle und den beredten Ausdruck der Idee, die sie darstellt, fesselt diese Gruppe den Beschauer sofort. Sie ist denn auch bereits dem „Metropolitan Museum of Art" einverleibt worden als einer der ersten Beweise, daß einheimischer Kunst daselbst von nun an eine Stätte bereitet werden soll. Auch andere Werke Borglums, der vor nicht langer Zeit erst aus Europa zurückgekehrt ist und daher in früheren Ausstellungen schwach vertreten war, fielen als sehr bedeutend auf. So besonders sein „John Ruskin" und sehr ausdrucksvolle Köpfe zu einer Gruppe, die er als Ganzes noch der Öffentlichkeit vorenthält. Gutzon Borglum ist auch



Alphonse Wissmann, Mrs. Wissmann

Maler und seine großen dekorativen, dabei aber doch sehr ausdrucksvollen Gemälde, die er im Atelier in Arbeit hat, werden in den nächsten Jahren von sich reden machen, sobald man sie als Schmuck öffentlicher Bauten kennen lernen wird. Als eine Neuerscheinung — ein Meteor, das leider nur allzu rasch in die Unendlichkeit versank — trat Paul Noquet unter die ausstellenden Künstler. Er war ein Belgier von Geburt, hatte aber seit mehreren Jahren Newyork zu seiner Heimat erkoren und sich auch bereits den amerikanischen Bürgertitel gesichert. Denn er liebte seine neue Heimat, obgleich sie ihm den Kampf ums Dasein so schwer machte, daß er einem allzu frühen Tod in die Arme geführt wurde. Noquet zählte erst 29 Jahre. Aber seine Kunst war trotzdem der Ausdruck einer in sich abgeschlossenen Persönlichkeit. Es waren eigenartige Problemstücke, die er schuf, denn mit dem künstlerischen Können, dem Sinn für das Schöne paarte sich ein philosophischer Geist, das Temperament des Denkers und des Bildners waren in ihm seltsam gemischt. Gerade deshalb ist es ihm wohl nicht leicht geworden, hier Anerkennung und Absatz für seine Werke zu finden. Sie verlangten das Verständnis geschulter und tief empfindender Menschen, sie appellierten weniger an die Sinnes- als an die Gedankenwelt. Noquet ist in Vielem seelenverwandt mit Gutzon Borglum, beide blieben bis zu gewissem Grade unverstanden. Borglum steht zwar als Amerikaner seinen Landsleuten näher, es fesselte sie seine großzügige Art, selbst wenn der eigentliche Gedanke unverstanden blieb. Noquets Kunst dagegen verschloß sich dem Verständnis häufig durch die Feinheit intimen Empfindens. Borglum hatte dem jungen Freunde sein Riesenatelier zu einer Privatausstellung eingeräumt und alle Kreise eingeladen, aber trotzdem kam



Henry W. Ranger, Landschaft

kein Verkauf zu stande. Dieser finanzielle Mißerfolg veranlaßte den mittellosen jungen Mann auf andere Weise nach Erwerb zu suchen und dieser bot sich ihm auf echt amerikanische Weise in Form einer gefährlichen Luftschiffahrt, über die er noch am selben Tage an die Journale berichten sollte. Der kühne Luftschiffer hatte sein Ziel fast erreicht, als er in finsterer Nacht in einem Sumpf, dessen trügerische Irrlichter ihn auf falsche Fährte gelockt hatten, den Tod fand. Nun wurde, da der Bericht fehlte, das tragische Ende durch die Sensationspresse ausgebeutet, und dies hatte den Erfolg, daß seine sämtlichen Bilder in kurzer Zeit für 1700 Livres Sterling an Mann gebracht waren. Was der begabte Künstler während seines emsigen Schaffens nicht erreicht hatte, seine armen Angehörigen zu unterstützen, das hatte sein Tod herbeigeführt. Auch das „Metropolitan Museum" kaufte eines seiner Werke. So bleibt uns wenigstens der Anfang seines Kunstschaffens für die Zukunft erhalten.

Von den Werken der Bildhauer sind noch eine „Eva" von M. Ezekiel, mehrere Tierstücke (Polarbären und Rhinozeros) von Frederick G. K. Roth und eine Allegorie der Musik von J. G. Hartley zu nennen.

Die Ausstellungen der „Academy" und der „Society of American Artists" wurden in der Mitte der Saison abgehalten. Zwischen beide fiel die



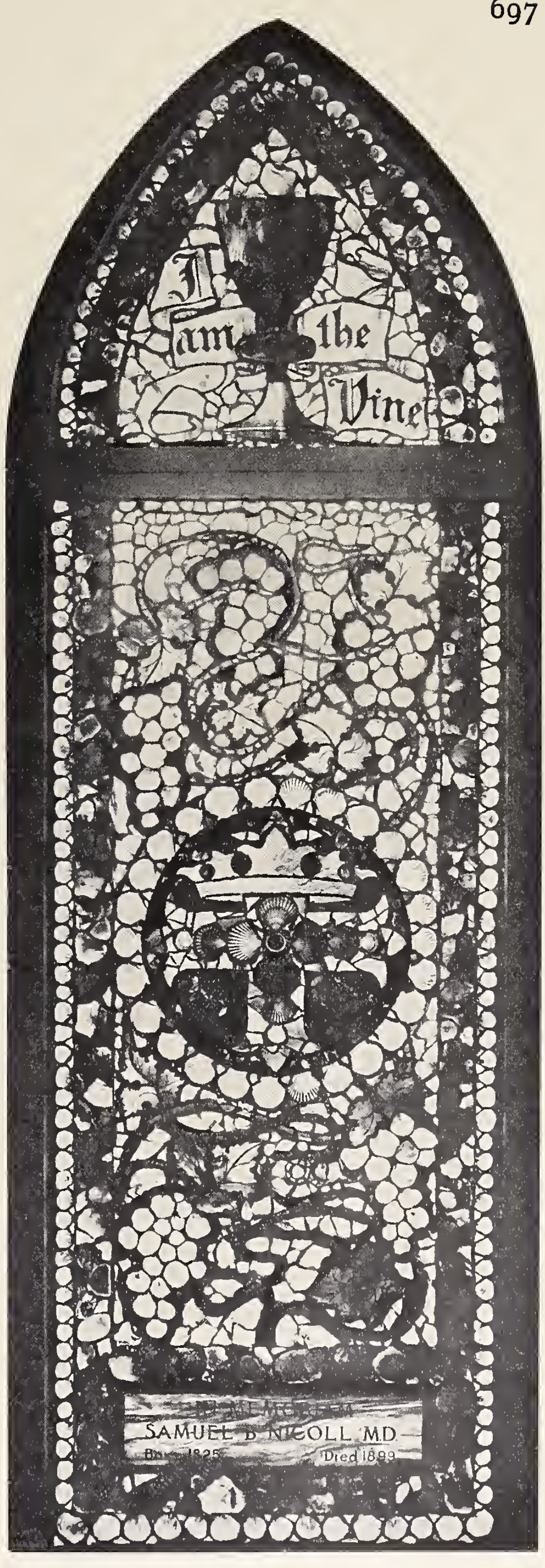
Gutzon Borglum, Die Pferde des Diomedes

„Architectural League"-Ausstellung, die in folgendem besprochen werden soll. Vor und nach dieser Architekturausstellung fand je eine Aquarellausstellung statt. Den Reigen eröffnete wie immer die Ausstellung des „Water Color-Club". Die Auswahl der Bilder scheint nicht ohne Parteilichkeit vorgenommen worden zu sein. — Im übrigen waren dieselben Maler vertreten, die man auch in anderen Ausstellungen zu sehen bekam.

Zu den allerbesten Arbeiten zählten auch hier die von Colin Cooper Campbell, der die eigenartige Atmosphäre der Großstadt, die die Wolkenkratzer einhüllt, in der Aquarelltechnik nicht minder gut darstellt wie in Ölfarben. Vom derzeitigen Präsidenten der Gesellschaft Henry B. Snell waren duftige Marinen zu verzeichnen; sehr saftig getönte Interieurs von intimem Reiz lieferte Althea H. Platt, die ihre Arbeiten fast ausschließlich für diese Ausstellungen reserviert. Mit sehr fein empfundenen Blumenstücken war Mrs. E. M. Scott vertreten und Georgia Timcken Fry hatte einige ihrer Landschaften mit Schafen in der Ausstellung. Aber obwohl sie wieder zeigten, welch feinen Farbensinn, welch kräftige Technik diese Malerin besitzt, so bewies doch erst die Spezialausstellung, die sie im Verein mit Mrs. Scott in Powells Galerie abhielt, wie tüchtig und vielseitig ihr Können ist. Der Frühabend mit seinen satten Tönen sowie auch die zarten Morgenstimmungen gelingen ihr ganz besonders. Ihre Tiere sind sehr korrekt in der Zeichnung, alle frauenhafte Unsicherheit in der Malweise hat sie abgestreift. Man sah sowohl amerikanische als französische Landschaften und auch Tierbilder auf ihrer Spezialausstellung. Öl- und Wasserfarbe behandelt sie gleich kraftvoll.

Die Ausstellung der „American Water Color Society“ fand als letzte statt und wurde erst im Juni geschlossen. Es war zum ersten Mal, daß auch sie im „Fine Arts“-Gebäude abgehalten wurde. Man hoffte eine Ausstellung zu sehen, die die Meisterschaft der Amerikaner auf dem Gebiet der Aquarellmalerei dokumentieren würde — aber man war enttäuscht. Es schien, als seien die Amerikaner in dieser Kunst bedeutend zurückgegangen.

Unter den für Illustrationen bestimmten Skizzen und Bildern fand sich wohl vielerlei Treffliches, denn die Erwerbsschwierigkeiten haben viele von den Besten auf dieses Gebiet verwiesen, wo noch immer einiger Verdienst zu holen ist. Denn bei der enormen Verbreitung des journalistischen Illustrationswesens bietet es vielfache Aufgaben. Besondere Erwähnung verdienen die Bilder Edward H. Potthasts, der in vielen Studien die Eindrücke verschiedener Wanderungen durch Europa wiedergab. T. K. M. Rehn schildert das herrliche Farbenspiel des Meeres an der Küste und inmitten des Ozeans mit vieler Geschicklichkeit. Childe Hassam, E. M. Bicknell, E. Loyal Field, F. Mc Intosh, George Mc Cord und andere haben landschaftlich Interessantes beigesteuert. E. Irving Couse, der Indianermaler, hat mehrere Pastorale aus dem Leben der Rothäute vollendet, die viel Reiz besitzen, J. Arthur Keller eine Reihe ganz trefflicher Originale für Illustrationen von Romanen. Unter den Radierungen standen diejenigen von Joseph Pennell aus London allen voran. Und eine so phantasievolle, farbenmelodiöse Komposition wie Alphonse Muchas „Pater Noster“ hatten wir bisher in unseren Ausstellungen noch nie zu sehen bekommen. Auch sonst



Cole Brigham, Gedächtnisfenster für Shelter Island (Marinemosaik)



Tiffany, Grüne Töpferware

könnte man noch manches erwähnen — wenn nicht noch so vielerlei andere Darbietungen im Rahmen dieses Aufsatzes besprochen werden müßten.

Außerhalb der großen Ausstellungen gab es natürlich auch noch eine Menge „Kunst" zu sehen in den verschiedenen Klubausstellungen und in den Einzelausstellungen der Privatgalerien. Besonders verdient die Ausstellung hervorgehoben zu werden, die Henry W. Ranger in den „Coltier"-Galerien veranstaltete und welche die Hauptwerke dieses Führers unter unseren Landschaftsmalern aus den letzten fünf Jahren vereinigte. Ranger perhorresziert die Ausstellungen der verschiedenen Vereinigungen. Außerhalb seines Ateliers sind seine Arbeiten daher nur im Lotosklub und in Spezialausstellungen zu sehen; die in diesem Winter veranstaltete war die umfangreichste, die er je veranstaltet hat. Seine bedeutendsten, im Privatbesitz befindlichen Werke waren vereinigt worden. Man hatte Gelegenheit, die kräftige Malweise Rangers, seine herrlichen Herbstwälder in tiefsattem Rot und Goldbraun, die Sundlandschaften von feiner atmosphärischer Wirkung zu sehen und gelangte wieder zu dem Schluß, daß Ranger zwar den Einfluß der alten holländischen Landschafter sowie der Maler von Barbizon nicht verleugnet, daß er sich aber aus echt persönlicher Auffassung einen eigenen Stil geschaffen hat, wie er der amerikanischen Natur entspricht. Seine Arbeiten sind originell, was leider nicht von denen seiner Nachfolger ohne Ausnahmen zu behaupten ist. Neues boten die Ausstellungen der Brüder Leon und Theodore Scott Dabo. Beide leben in Newyork und arbeiten mit derselben Meisterschaft und in derselben Richtung. Diese Richtung war es aber, die ihnen bisher die Türen aller Ausstellungen verschloß, bis sie sich plötzlich den ruhmvollen Künstlern weit öffneten.

Den Anlaß hiezu gab die Anerkennung durch den französischen Maler Aman Jean, den die Arbeiten der beiden Dabo so interessierten, daß er den jüngeren, Theodore, veranlaßte, mit ihm nach Paris zu gehen. Der „National Arts-Club" veranstaltete daraufhin eine Ausstellung ihrer Arbeiten und später wurde die neue „Modern Gallery" mit ihnen eröffnet. Die Bilder der beiden Dabo besitzen eine merkwürdige Ähnlichkeit, was sich wohl daraus erklärt, daß die Brüder



Tiffany, Grüne Töpferware



Vase aus den Tiffany-Töpfereien

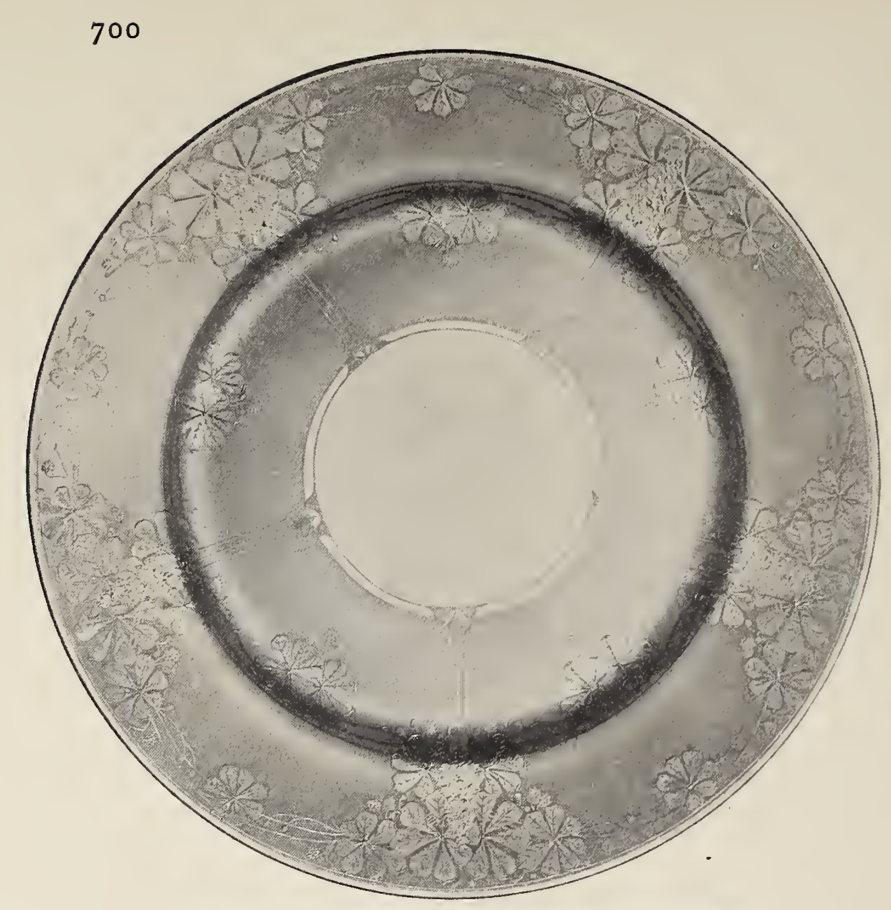
stets gemeinsam studiert und beobachtet haben. Ihre Gemälde besitzen den Vorzug besonderer Zartheit. Man kann sie kurz als Übertragungen Whistlerscher Auffassung auf die Landschaft bezeichnen, aber sie sind in letzter Instanz doch Reflexe ihrer eigenen Natur- und Weltauffassung. Theodore Dabo liebt etwas mehr Farbe, die dunkleren Töne des Abends und feurigen Schein in Gewässern. Leon Dabo findet in den zarten Morgenstimmungen des Hackensackflusses die ihm kongenialsten Motive. Beide Brüder haben noch kaum das dreißigste Jahr überschritten. Von anderen Spezialausstellungen sei noch die von William Ritschel mit holländisch empfundenen Hecken, See- und Küstenstücken erwähnt, sowie auch die Einzel-Ausstellungen von Arthur Höber und Eduard J. Steichen, die stimmungsvolle Landschaftsbilder vorführten.

Von besonderem Interesse war auch die Ausstellung eines Malers aus dem Westen, L. H. Meakins, Professors an der Kunstakademie in Cincinnatti, der im Pratt-Institut eine Anzahl von Landschaften vorführte, welche eine kräftige Technik, die etwas Westlich-Ursprüngliches an sich hat, mit der Stimmungsmalerei der Deutschen zu vereinigen suchte, da er mehrere Jahre in München studiert hatte.

Unter den Ausländern, die im letzten Jahre ausstellten, gebührt dem Maler und Bildhauer Emil Fuchs die erste Stelle. Seine originellen Arbeiten haben hier Aufsehen erregt. Ferner hat sich Alphonse Mucha, den wir, da er jeden Winter hier zubringen wird, halb als den Unseren betrachten dürfen, unter den Porträtmalern ausgezeichnet. Seine elegante Darstellungsweise, die das ganze Milieu dem Charakter der Persönlichkeit, die er porträtiert, anzupassen weiß, hat sich auch hier bewährt. Die „Ten American Painters", die die Überreste des Impressionismus darstellen, haben eine recht flotte Jahresausstellung veranstaltet, an der sich auch William M. Chase mit einigen vortrefflichen Charakterköpfen beteiligte. Frank W. Benson, T. W. Dewing, Joseph de Camp, Childe Hassam, Will. L. Metchalf, Robert Reid, Edm. C. Tarbell waren die übrigen Aussteller. Unter den verschiedenen Ausstellungen des „Salmagundi Club" wirkte wohl die von H. Roseland am eigenartigsten, da sie durchwegs Bilder aus dem Leben der Schwarzen zeigte,



Tiffany, Grüne Töpferware



Teller, Lenoxporzellan, entworfen von Frank G. Holmes

unter denen besonders die zum Verkauf bereitstehende Sklavin mit ihrem Kinde gerechtes Aufsehen erregte. Außerdem gab es dort Ausstellungen von Ölgemälden, Aquarellen, Arbeiten in Schwarz und Weiß aus dem Kreise der Mitglieder. Auch der „National Arts Club" hielt verschiedene Ausstellungen ab, doch waren sie nicht so zahlreich wie sonst. Man wartete auf das neue Gebäude. Die Miniaturmaler zeigten wieder viel Treffliches in ihrer Sonderausstellung, kurzum, es gab mehr als genug zu sehen, darunter freilich auch manche Spezialausstellung in irgend einer der vornehmsten Kunsthändlersalons, von der man den Eindruck hatte, daß der Kunstwert der Bilder das elegante Lokal nicht verdiente.

Die „Architectural League" hatte dieses Jahr fast gar keinen Raum für Kunstgewerbe übrig. Die Pläne und Ansichten für öffentliche Bauten sowie dekorative Malereien nahmen die Räume fast ausschließlich ein. Darunter waren besonders bemerkenswert: die großartigen Anlagen für die Universität in Pannesville, Florida, ein ganzer Bautenkomplex im antiken Stil von den Architekten Sneller und Potter entworfen, die Studien für das Minnesotaer Staatskapitol, darunter besonders interessant die Skizzen zum dekorativen Gemälde von T. D. Millet: „Abfassung des Vertrages mit den Siouxindianern". Die George Washington-Universität, von Geo B. Post entworfen, zeigt ebenfalls klassische Formen, wie hier fast alle öffentlichen Gebäude. Auch die ganz feenhafte Villa nebst Gartenanlagen für Morris Guggenheim von Carrere und Hastings ist in diesem Stil entworfen. Von der Üppigkeit unserer Millionäre gibt die Ausführung der

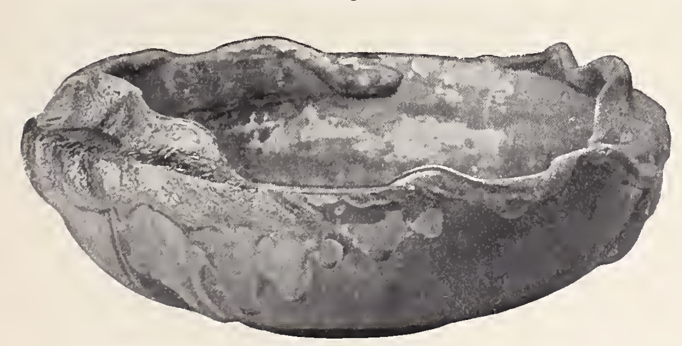


Krug, Brower-Pottery



Teller, Lenoxporzellan, entworfen von Frank G. Holmes

Gartenanlagen einen Begriff. Das Geringste ist, daß man, um rascher zum Ziele zu gelangen, ausgewachsene Bäume und Sträucher pflanzt, die allmählich durch junge ersetzt werden. Reizende Gartenanlagen hat James L. Greenleaf geliefert. Echte, völlig im „Rustic-Style“ gehaltene „Mountain Lodges“ (Sommerheimstätten für den Aufenthalt im Gebirge) haben Coulter und Westenhoff geschaffen. Den klimatischen Verhältnissen des „Sund“ angepaßt, das heißt mit weiten Veranden versehen, da man in dieser Gegend der Moskitos halber die Bäume vermeidet, ist ein sehr originelles „Bungalow“ von K. C. Budd, für J. Kennedy Tod entworfen. Überhaupt gab es viele und anmutige Cottages. Diejenigen von Wilson Eyre in Philadelphia zeichneten sich ganz besonders durch eigenartige, stets dem Klima angepaßte Formengebung aus. Mc Kim, Meade und White hatten Ansichten der großen Geschäftshäuser, die für die Gorham Co. und die Tiffanys entworfen worden sind, eingesandt. Diese beiden großen Firmen, die außer den Silberschmiedarbeiten heutigentags auch Zentren für fast alle kunstindustriellen Zweige bilden, haben einander fast gegenüber neue Riesenbauten an der fünften Avenue bezogen. Die Gorhams haben nun auch die Glasmalerei aufgenommen und Edward P. Sperry leistet ganz besonders Geschmackvolles für diese Firma. Mehrere seiner Fenster, die sich besonders durch sehr schöne Farbentöne auszeichnen, befanden sich in der „Architectural League“ und in Spezialausstellungen, welche die Gorhams in ihrem neuen Gebäude veranstalteten.



Schale mit Überlauf-Glasur, Brower-Pottery

Außer den Arbeiten Edward P. Sperrys stehen auch diejenigen



Teller, Lenoxporzellan, entworfen von Albert L. Southwick

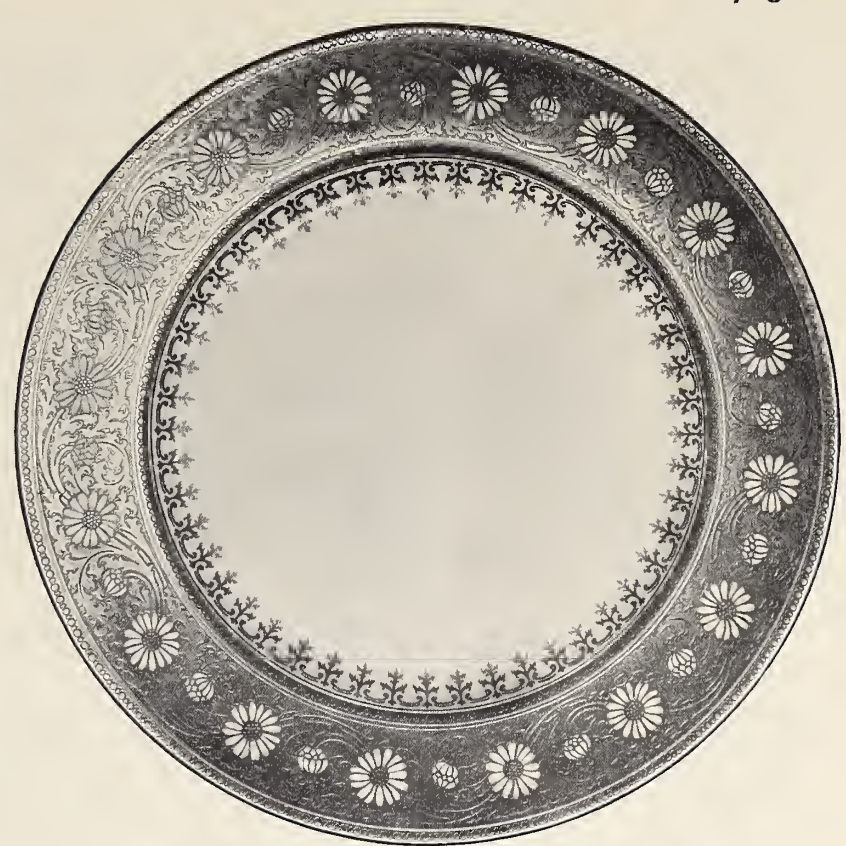
der Gebrüder J. und R. Lamb im Vordergrund. Die Lambs haben große Ateliers inne, wo sie namentlich Kirchendekorationen herstellen. Der gotische Stil ist hier der vorherrschende. Wegen der mangelhaften Ausstellungsgelegenheiten haben die meisten der großen kunstgewerblichen Firmen selbst für Räume gesorgt, wo sie ihre Arbeiten dem Publikum vorführen. Bunte Glasfenster kommen nicht allein in Kirchen, sondern auch in andern öffentlichen Gebäuden und Privathäusern zur Verwendung und hier werden mit Glück landschaftliche Motive benützt. Samuel Howe verfertigt nur solche Fenster, die weltlichen Zwecken dienen. Ferner sind auf diesem Gebiete D. Maitland Armstrong und Josef Lauber zu nennen.

Eine Neuheit bilden Gedächtnisfenster, die statt aus buntem Glas aus Muscheln und Seepflanzen hergestellt sind, die sogenannten Marinemosaiks. Cole Brigham ist deren Erfinder und zugleich der Einzige, der sie verfertigt. In den Powell-Galerien fand diesen Winter eine Ausstellung dieser sehr originellen und phantasiereichen Marinemosaiken statt. Für Jachten sind diese Fenster ganz besonders geeignet und die Motive werden den Zwecken angepaßt. Diese Arbeiten werden mit Erfolg auch dort angebracht, wo künstliches Licht zur Anwendung kommt, wie bei Lampen-, Kaminschirmen u. s. w. Wie sich denken läßt, ist Cole Brigham an der See groß geworden. Aber erst als er nach mehrjährigem Kunststudium nach seiner Heimat, Shelter Island, im Sund ungefähr drei Stunden von Newyork gelegen, zurückkehrte, offenbarten sich ihm die



Tiffany, Grüne Töpferware

künstlerischen Möglichkeiten, welche die reizvollen Seeprodukte seiner Heimat boten. Allerdings werden sie jetzt mit Zuhilfenahme von Muscheln aus Norwegen, Frankreich, den italienischen Küsten und sogar von solchen aus Afrika erzeugt. Brighams Freunde bringen sie ihm von ihren Reisen mit. Die Muscheln werden mittels Zements zusammengehalten, da das Blei sich hier nicht bewährt. Für ganz glatte Flächen verwendet Brigham auch hie und da buntes Glas, aber meistens genügen gespaltene Muscheln seinen Zwecken. Die besten künstlerischen Resultate werden erzielt, wenn Brigham Entwürfe wählt, die sich dem feuchten Element anpassen, dem er sein Material entnimmt, und zwar ergeben sich dann aus den Linien der Algen etc. gewöhnlich dekorative Bilder, welche zugleich den Einfluß von „Art Nouveau" erkennen lassen. Wenn Brigham andere Motive, wie zum Beispiel Früchte oder Blumen, wählt, entstehen meist recht barocke Gebilde. Die Kunstfertigkeit ist aber vielleicht hier noch mehr zu bewundern. An Kunstwert stehen sie allerdings den Seegebilden mit ihren Schlangenlinien weit nach.



Teller, Lenoxporzellan, entworfen von Albert L. Southwick

Ebenfalls nur in den Ausstellungen der Powell-Galerien waren die „Brower Potteries" aus Westhampton auf Long Island ausgestellt. Auch hier scheint der Einfluß der See nicht zu fehlen, denn muschelartige Formen und Farben mit ihren opalisierenden und irisierenden Wirkungen wiegen vor. Dies wird teils durch eine spezielle Art der Feuerung und Farbenapplikation erreicht, teils durch ein eigentümliches Verfahren, mittels dessen zwischen die verschiedenen Glasuren Goldblätter gefügt werden. Ganz



Topf aus den Tiffany-Töpfereien



Kaffeekanne und Tasse, Lenoxporzellan, entworfen von Frank G. Holmes

neu waren diesen Winter die Ausstellungsräume des „Craftsman".

In Syracuse sind die Werkstätten, die unter Gustav Stickleys Leitung stehen. Die in den Craftsmanshops ausgestellten Möbel, zeigen einen einfachen Stil, welcher an die sogenannten Missionsmöbel erinnert, aber sie sind in leichteren, minder schwerfälligen Formen ausgeführt und mehr den hiesigen Wohnungsverhältnissen angepaßt. Man trachtet, Komfort mit einfachen, aber künstlerischen Formen zu vereinen und es wird nicht nach neuem gesucht, so lange das Vorhandene sich zweckdienlich erweist. Daher ist keine sehr große Abwechslung vorhanden. In den Craftsmanshops werden jetzt auch Metallwaren und Stickereien hergestellt, so daß komplette Einrichtungen gezeigt werden können. Diese Lampen, Kaminutensilien, Schirmständer, Wandbehänge u. s. w. aus Kupfer, Messing und Eisen zeigen Formen, die mit den Möbeln übereinstimmen, also ebenfalls einfach und zweckdienlich sind und bei denen die gerade Linie vorherrscht.

Auch die Stickereien sind von großer Einfachheit und der Reiz liegt im vorzüglichen Material sowie in der Harmonie der Formen und Farben. Es sind meist Applikationsarbeiten, Blumenformen in einfacher Stilisierung werden bevorzugt. Der Tannenzapfen, die Schlüsselblume, die Apfelblüte, der Krokus, die Tulpe, Mohn und Rose liefern die häufigsten Motive, aber auch Linienornamentik wird nicht selten angewandt. Grobes Leinen, stark gekörnte Seide und besonders auch ein Baumwollstoff „Willow Weave" genannt, der in seiner Webeart an Weidenflechtarbeiten erinnert, werden mit Vorliebe verwendet. Dann auch der starke „Viking"stoff, der blau und weiße „Farmer", die sich in ihrer körnigen Einfachheit sehr für Behänge in Landhäusern eignen. Sie werden eigens für die Craftsman-Arbeiten hergestellt.

In Bezug auf Keramik ist außer den schon erwähnten Arbeiten von Brower noch allerlei anderes Neue gezeigt worden. Die „Rockwood - Töpfereien" haben aus massiven, mattfarbigen und mattglasierten Gartengeschirren eine Spezialität gemacht, die in den Gärten der opulenten Landhäuser zur Verwendung kommt, und haben auch ihre Architekturfayencen weiter entwickelt.


Lampe, matt glasiert, Rockwood Pottery Co.

Tiffanys haben in ihrem neuen Palast an der fünften Avenue eine ganze Etage der Keramik gewidmet. Außer den elfenbeinfarbigen Töpferwaren, die ich schon in meinem letzten Bericht beschrieb und die in immer größerer Vollkommenheit hergestellt werden, erzeugen Tiffanys auch grünliche Favrile-Töpfereien. Es sind dies meist große Vasen ohne Dekorationen. Manche sind glatt, andere weisen eine rauhe Oberfläche auf, die besondere Licht- und Schatteneffekte bewirkt. Mattglanz und kristallinische Effekte werden angestrebt und die Farbentöne varriieren von zartem Hellgrün bis ins tiefste Dunkelgrün.

Eigens für Tiffany wird Tafelporzellan von den Werkstätten der „Lenox Incorporated" in Trenton, Newjersey, hergestellt, das an Schönheit und Eigenart dem englischen Tafelgeschirr am nächsten kommt. Es enthält ebenfalls einen großen Prozentsatz kohlensauren Kalks, welcher es dauerhaft gestaltet und es in der Bearbeitung geschmeidig macht.

Frank G. Holmes von der „Lenox Incorporated" und Albert L. Southwick von der Tiffany Co. entwerfen sehr geschmackvolle Zeichnungen für dies Tafelgeschirr. Auch hier werden Blumenmuster bevorzugt.

Von Albert L. Southwick stammen auch sehr viele künstlerische Silbergeschirre der Tiffanys, die neuerdings in deren Ausstellungsräumen Aufsehen erregen. Southwick, der noch ein junger Mann ist und der erfolgreiche Studien in Europa durchgemacht hat und auch als Maler Treffliches leistet, bemüht sich, die moderne Empfindungsweise in jene Arbeiten einzuführen. Er verwendet stilisierte Pflanzenmotive.

Unter den bei Tiffany ausgestellten keramischen Produkten fallen wieder ganz besonders die Arbeiten Mrs. Adelaide Alsop-Robineau aus Syracuse, N. Y., auf. Ich hatte schon früher Gelegenheit, deren außerordentlich künstlerisch wirkende Porzellanarbeiten hervorzuheben. Ihre Vasen

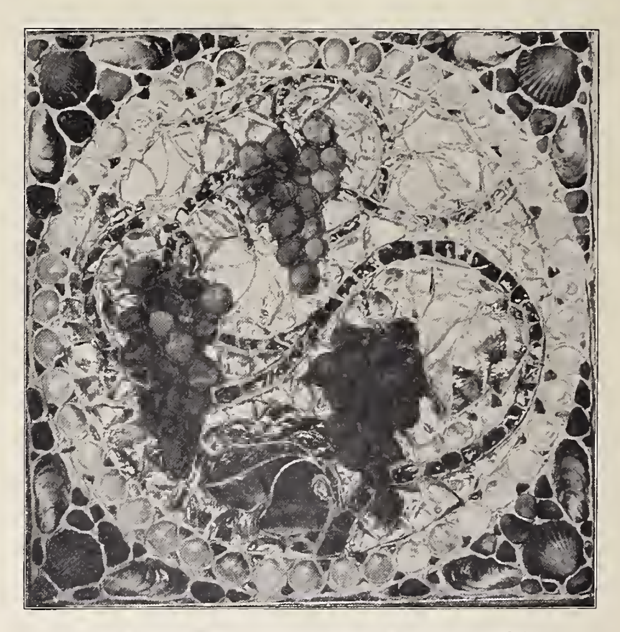


J. H. Hintermeister, Annonce

haben das amerikanische Porzellan plötzlich in den Vordergrund gestellt, während dasselbe bisher zu künstlerischen Zwecken noch höchst wenig Verwendung fand. Sie erreicht durch Beisetzung von Metallmischungen in die Glasur ganz reizende Farbennuancen. Mrs. Alsop-Robineau produziert nur künstlerische Einzelstücke und diese sind daher selten und kostspielig. Deshalb werden ihre Waren leider nicht so rasch allgemein bekannt, als sie es verdienen.

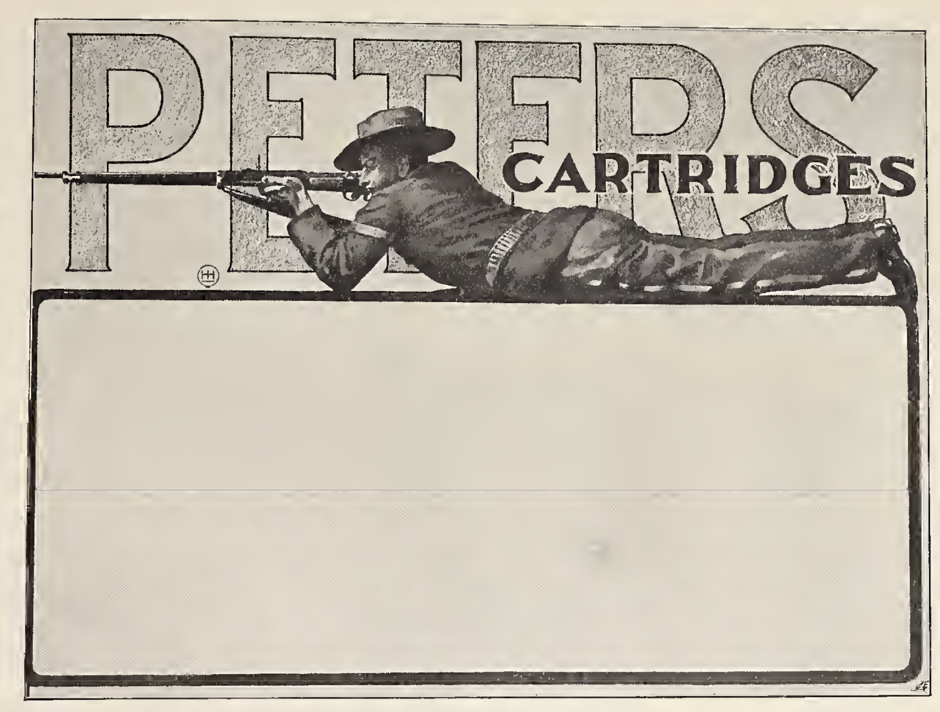
In der Tiffany-Ausstellung fallen unter anderem auch die Wellerschen Vasen auf, unter welchen die dunkelblauen sogenannten Sicardo-Waren mit ihrer metallisch schimmernden Oberfläche außerordentlich gut wirken. Schon längst war Zanesville in Ohio ein Zentrum für Töpferarbeiten, doch erst die Wellerschen Arbeiten, die auch in Zanesville erzeugt werden, haben die dortigen Waren zu Kunstprodukten gemacht.

Noch eine große Ausstellung habe ich zu erwähnen, die in diesem Frühjahr in „Madison Square garden“ stattfand; ich kann mich aber aufs kürzeste fassen, denn sie hat trotz ihrer enormen Ausdehnung verschwindend wenig Erwähnenswertes gebracht. Es war die „Advertissement Show“. Da bekanntlich an Plakaten und gut illustrierten Annoncen hier sehr Gutes geleistet wird, hatte man von dieser Ausstellung künstlerische Darbietungen erwartet. Aber sie enthielt fast nur die gröbsten Reklamebilder und Reklamemechanismen. Auf künstlerische Höhe erhoben sich einzig die Arbeiten von Henry Hintermeister, einem Künstler, der der Schweiz entstammt und auch in München studiert hat, der aber schon seit 15 Jahren in Newyork weilt. Er stellt sein Können und seine reiche Phantasie jetzt ausschließlich in den



Cole Brigham, Feuerschirm (Marinemosaik)

Dienst der Annonce. — Im nächsten Jahre wird mein Bericht über das amerikanische Kunstgewerbe vermutlich inhaltsreicher sein, denn zahlreiche Pläne von Ausstellungen dieser Art schwirren durch die Luft. So soll unter anderem auch William M. Chases erweiterte Kunstschule „The Newyork School of Art", die ein großes neues Gebäude bezieht, Klassen für Kunstgewerbe erhalten und im Anschluß daran sollen permanente Ausstellungen von Schülerarbeiten und Arbeiten Kunstgewerbetreibender veranstaltet werden. Hoffentlich entwickelt sich aus all dem Sprossen eine künftige Blütezeit für die amerikanische Kunstindustrie.



J. H. Hintermeister, Annonce

DAS EINZELWOHNHAUS DER NEUZEIT VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

DAS moderne Publikationswesen marschiert mit eiligen Schritten hinter den Leistungen unserer Zeit einher. Es sucht seine Aufgabe viel weniger darin, begrabene Schätze zu heben, die reichen Vorräte der Vergangenheit auszuschöpfen, es will vielmehr seinen Anteil an der Gegenwart mit raschem Griffel festhalten und zeigen, was wir alles schon erreicht haben und noch erreichen sollen. Noch nicht lange ist es her, daß dieses Beginnen auch auf dem Gebiet der modernen privaten Bautätigkeit ein erfreuliches geworden ist; die Wandlung in Form und Art, in Gegenstand und Inhalt der Darstellungen, die sich vollzog, bis mit der Tätigkeit unserer Tage das Aufblühen und Gedeihen einer neuen Saat vorgeführt werden konnte, war tiefgehend und



J. H. Hintermeister, Annonce

einschneidend. Um dies lebhaft zu empfinden, brauchen wir nur das liebenswürdige Heftchen zur Hand zu nehmen, in dem einst Ferstel und Eitelberger dafür eintraten, daß in Wien mehr Familienhäuser und weniger Zinskasernen errichtet werden sollten, daß die Gelegenheit der Stadterweiterung nicht ungenützt versäumt werden dürfe, damit der Bürger endlich sein eigenes bürgerliches Heim auch in der Stadt erreichen könne. Diese Mahnung war 1860 mit klugen und wohlgemeinten Worten, die großenteils noch heute Geltung haben, an die wohlhabenden Kreise Wiens eindringlich — aber vergeblich gerichtet worden. Man kann wohl ruhig behaupten, daß die vier Jahrzehnte, die bis zum Jahrhundertschluß verstrichen, ganz unfruchtbar für diese wichtige und elementare Frage waren. Erst die große Umwälzung des Geschmacks und der Lebensanschauungen, welche kurz vor der Jahrhundertwende eintrat, hat auch dem bürgerlichen Wohnhaus neue Lebensimpulse zugeführt.

Das moderne, so rasch zugreifende Publikationswesen hatte sich vorerst noch ans Ausland zu wenden, um Anregungen durch tüchtige neue Leistungen bieten zu können. Wir haben an dieser Stelle schon oft des englischen Hauses gedacht, haben zahlreiche Darstellungen erwähnt und in Ausschnitten vorgeführt, die sich mit dem so hoch entwickelten Wohnhausbau der Engländer befassen. Heute können wir von einem Buche sprechen, das vorwiegend deutsche moderne Einzelwohnhäuser vorführt und das Ausland nur ganz nebenher berücksichtigt.

Es ist „Das Einzelwohnhaus der Neuzeit", herausgegeben vom Kunstgelehrten Dr. Erich Haenel und dem Architekten Professor Heinrich Tscharmann, erschienen bei J. J. Weber, Leipzig 1906.

Wenn die oben erwähnten Autoren, die im Jahre 1860 für das bürgerliche Wohnhaus so herzhaft eintraten, das handliche neue Buch erlebt hätten, sie würden ihre herzliche Freude daran haben können. Allerdings war damals noch die Möglichkeit eines Bürgerhauses innerhalb der Großstadtmauern Gegenstand der Erörterung und heute ist es wohl nur die Peripherie, die hier in Betracht kommt.

Aber das Wesentlichste in der Veränderung der Zustände liegt wohl darin, daß die Utopie von damals heute als ein Programm der nächsten Zukunft verkündet werden kann und daß die ganze Behandlung der Frage nicht mehr mit dem Zweifel an das Gelingen verknüpft ist, sondern bereits auf die Erreichung einer möglichst vollkommenen Lösung gerichtet ist.

Es sei uns gestattet, hier eine Stelle aus Eitelbergers Schrift einzuschalten, die auch der modernen Veröffentlichung als Motto dienen könnte:

„Wir schlagen den Besitz eines eigenen Hauses für die Bedeutung der Familie außerordentlich hoch an; denn wir sagen, daß die sittliche und geistige Kraft des Familienlebens geknickt ist, wo ihm der heimatliche Boden des Wohnhauses fehlt und wir glauben, daß es der Anstrengung unserer besten Kräfte und der Erwägungen unserer wahren Patrioten würdig ist, der Familie, wie sie ist, zu ihrem uralten Rechte, dem Rechte einer heimatlichen Wohnung zu verhelfen.“



J. H. Hintermeister, Annonce

Das ist der Kernpunkt der ganzen Frage, wie sie heute noch liegt und heute noch von denen aufgefaßt wird, die es ernst mit der Kunstförderung und der Kulturförderung meinen.

Die Erscheinung der großen Isoliertheit künstlerischer Bestrebungen, ihrer Entfremdung vom täglichen Leben, ihrer geringen Resonanz in den Kreisen der Intelligenz hat ja ebenfalls eine ihrer Wurzeln in der Unsicherheit der Wohnungsverhältnisse. Es wird ja auch die Vererbung beweglichen Besitzes, die Weiterführung einer Tradition in den Wohnsitten, in der Ausgestaltung des Heims durch die Mietwohnung illusorisch. Der rasche Wechsel des Besitzes zerstört die Liebe zu den Dingen, die uns umgeben. Und diese Liebe ist das Lebenselement jeder Kunstförderung.

Überall sind in unserer kampfreichen, fieberhaft tätigen Zeit die Menschen in bedenklicher Minderzahl, welche ihr Leben von innen heraus zu gestalten trachten, zu gestalten vermögen. Überall sind noch immer die Verhältnisse zwingend, welche die Bedürfnisse der Masse diktieren, erst die jüngste Zeit beginnt wieder den Wert der Individualität hoch zu stellen, sie in ihrer Besonderheit zu pflegen. Der Zug nach der Großstadt hat nicht aufgehört, das Anwachsen der großen Häusermassen, das Vorherrschen des



J. H. Hintermeister, Annonce

Zinshauses bis zu gefährlicher Ausdehnung zu steigern, aber das Bewußtsein der Gefahr hat Jene vereinigt, welche die Bedeutung dieser Tatsache erkennen, die den Mut und die Einsicht zu ihrer Bekämpfung besitzen. Dieselben Kräfte, welche die immense Steigerung des Verkehrslebens weckte, haben auch die vollkommene Entwicklung der Verkehrsmittel möglich gemacht und damit zugleich der Gegenbewegung neue Waffen in die Hand gereicht. Die gerade Straßenzeile, die eine Konzession an den Verkehr war, kürzt heute auch den Weg, der aus der Großstadt hinausführt; und dieselben Kreise, welche die Verbauung des städtischen Bodens beschleunigen, sind gezwungen, die äußere Umgrenzung vor Verbauung zu schützen.

So wäre denn endlich auch für die Großstadt der Augenblick der Besinnung nahe gerückt. Es wäre der Zeitpunkt eingetreten, in welchem auch jene Raum finden, die sich danach sehnen, ihr eigenes Haus zu bestellen.

Und wie das Leben des Einzelnen nur dann eine schöne und wahre Form gewinnt, wenn die innersten Kräfte gestaltend mitwirken können, so wird auch nur dann ein Haus der ehrliche Ausdruck dieses Lebens, wenn es von innen heraus gestaltet wird. Dort, wo ein warmes und lebhaftes inneres Bedürfnis die Triebfeder ist, das Heim zu schaffen, dort findet auch unsere unruhige, zerfahrene Zeit die Wege, welche zu einer geschmackvollen Ausdrucksform führen.

Dies zu beweisen ist der Zweck des angekündigten Buches. Es will zeigen, daß es dem Mittelstand, dem Bürger, auch heute schon möglich ist, mit mäßigen Mitteln ein wohlgeordnetes und wohlgebildetes eigenes Heim ins Leben zu rufen.

Solcher Aufgabe wird es sowohl durch theoretische Belehrung wie durch übersichtliche Vorführung guter Lösungen gerecht. In klarer und lebendig geschriebener Darstellung beschäftigt sich Dr. Haenel mit der Vorgeschichte

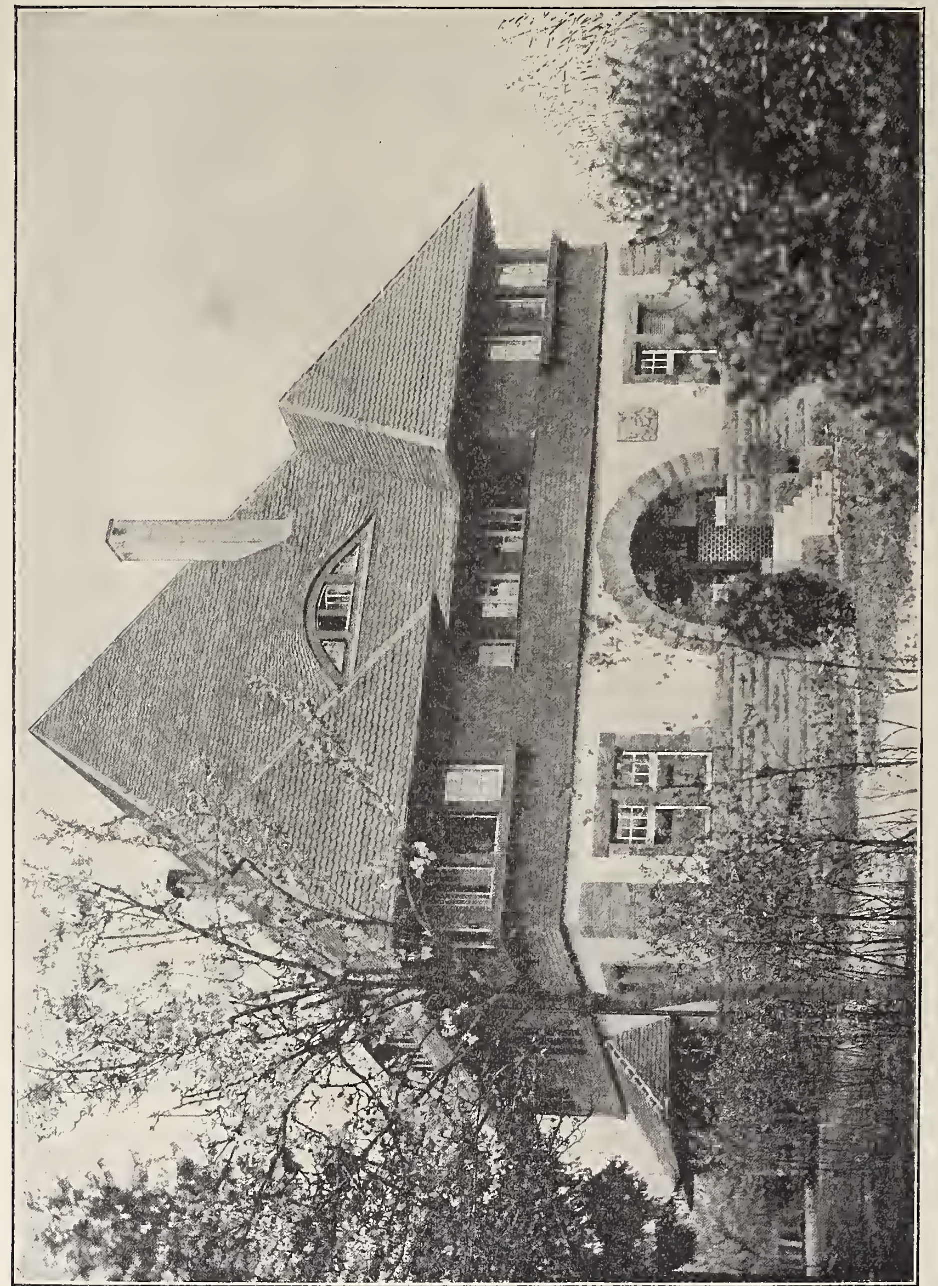
der Frage und weiß den erhöhten Standpunkt zu wahren, den der Vorkämpfer für künstlerische Kultur ihr gegenüber einnimmt.



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Landhaus Dr. Wetz in Heppenheim

Wir haben früher darauf hingewiesen, wie lebhaft schon vor einem halben Jahrhundert von Einsichtigen der Kampf gegen das Zinshaus geführt wurde. Auch damals schon wurde in Bezug auf die formale Frage betont, daß vorerst die gesunde und ernste Befriedigung der praktischen Forderungen durchgeführt sein müsse, bevor die formale oder wie es seinerzeit hieß, die stilistische Seite der Aufgabe zu bedenken sei. Heute wissen wir, daß der Kontinent damals noch zu sehr in der Stilkopie befangen war, daß die Hilfsmittel technischer Art noch nicht weit genug entwickelt waren, um zu erfreulichen neuen Resultaten zu führen. Die Wiener Cottageanlage ist das in künstlerischer Hinsicht so wenig befriedigende Resultat, das bei uns mit jenen Mitteln und Anschauungen gezeitigt werden konnte. Inzwischen hat der Norden Europas, hat Amerika eine glänzende Vorarbeit geleistet. Inzwischen sind die Begriffe von Wohnlichkeit, von

Komfort auch bei uns zu einer Klärung geführt worden, welche den Errungenschaften der fremden Wegmacher und Pfadfinder leichteren Eingang verschafft. Allerdings ist nun auch die üble Gewohnheit der Zinshausexistenz mit all ihrem falschen Prunk und ihren ungesunden Ansprüchen schon so tief

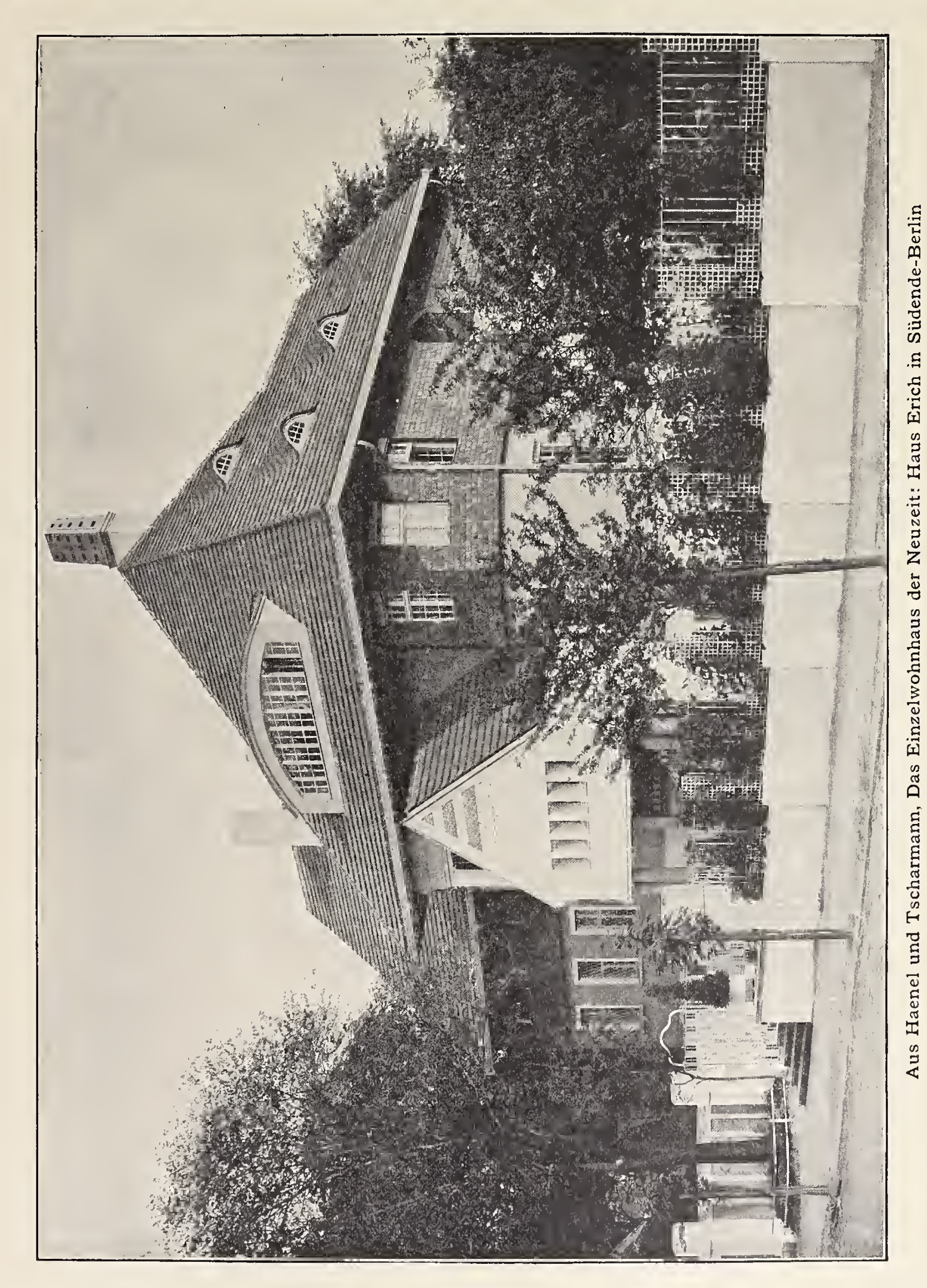


Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Landhaus Berberich in Heilbronn a. N.

und lange verbreitet worden, daß die Beredsamkeit einen schweren Stand hat, welche das Bestehende angreift.

Darum ist es notwendig, immer wieder darauf hinzuweisen, daß es in der Folge einer natürlichen Entwicklung dazu gekommen ist, wenn man

erkennen lernte, welchen hohen Kulturwert das Einzelwohnhaus dem Zinshaus gegenüber besitzt, wie vergeblich die Tätigkeit sein muß, welche die Mietwohnung des Zinshauses auf ein wirklich hohes Niveau zu heben



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Haus Erich in Südende-Berlin

strebt. Ebenso notwendig ist die häufige Wiederholung der Erklärung, wieso es gekommen ist, daß die früher so überzeugungsvoll gepflegte Stilarchitektur ihre Bedeutung verloren hat, warum wir es endlich erkannt haben, daß wir

über die Erbschaft der Vergangenheit erst dann wirklich frei verfügen, wenn wir uns nicht mehr von ihr regieren lassen, ihr nicht mehr uns selbst zum Opfer bringen.



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Haus Dr. Milczewsky, Stuttgart

Derjenige aber, der die eindringlichste, überzeugendste Sprache führen muß, ist der Architekt. „Er ist im stande, Schlag für Schlag alle Bedenken zu zerstören, welche der an die Zinshausbedingungen gewöhnte Städter dem

bescheidenen Einzelwohnhaus gegenüber zu erheben pflegt. Er kann zeigen, welche Anpassungsfähigkeit an die speziellen Bedürfnisse Einzelner auch im kleinsten Grundriß erreicht werden kann. Er kann beweisen, wie auch ohne



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Landhaus Dr. von Seefeld in Zehlendorf

jede strenge „Architektur" eine geschmackvolle Form des Ganzen erreichbar ist. Professor Heinrich Tscharmann berührt in knapper Form die wichtigsten und häufigsten Fragen, welche der Baulustige an den Architekten zu stellen pflegt und die reiche Folge gut gewählter Beispiele belegt jeden einzelnen



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Landhaus Pfleghard „Zum Öpfelbäumli" bei Zürich

Punkt mit ausgeführten Bauten. Daß jedem Schaubild auch Grundrisse und sachliche Erläuterungen beigegeben sind, erhöht gar sehr die Brauchbarkeit des Buches, das dadurch einen sehr populären Anstrich erhält.

Auch ein anderes Moment spielt bei der Auswahl mit, das zur Erhöhung der Popularität dienen wird. Die Beispiele sind vorwiegend leicht verständlicher Art und die strengere Künstlerkunst, jene von den Besten für Auserwählte geschaffenen Werke sind vermieden. Das Buch wendet sich eben vorwiegend an die Kreise der Baulustigen, oder an solche, die es werden können. Es sind die meisten der guten Lehren darin enthalten, die heute aus dem Studium der heimischen Bedürfnisse und der fremden Erfahrungen abgeleitet werden und in ihrer Anwendbarkeit auf moderne Verhältnisse erprobt sind. Sie gipfeln in der Charakteristik der Bauweise unserer Zeit, deren Kennzeichen sind:

„Gesteigerte hygienische Anforderungen im Grundriß, Aufbau und Ausbau und größte Zurückhaltung von Schmuckformen am und im Hause."

Reichtum im Ornament ist heute fast stets ein untrügliches Zeichen für innere Leere, ein Deckmantel für innere Gebrechen. Mit Recht betont Tscharmann, daß die Schönheit eines Baues im Grunde nichts anderes ist, als „der durch einen kraftvollen künstlerischen Willen rhythmisch geformte Ausdruck höchster Zweckmäßigkeit".

Es ist noch nicht lange her, daß bei uns so wie einst bei Beginn der modernen englischen Baubewegung die Künstler selbst öfter zur Feder greifen, um auch auf weitere Kreise aufklärend zu wirken.



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Landhaus Wienkoop

Sie fördern damit den intimen Kontakt, der zwischen dem Baubedürftigen und dem Baukünstler herrschen soll. Sie fördern einerseits die Kenntnis und Abschätzung der großen Schwierigkeiten, anderseits die Wertung und Hochschätzung der Qualitäten einer von künstlerischen Grundsätzen geleiteten Bautätigkeit.

Dort, wo dieser Kontakt fehlt, gedeiht der Einfluß rein geschäftlicher Vermittler, welche die natürlichen Feinde sowohl der strengen Zweckforderung wie der ernsten kunstgemäßen Lösung zu sein pflegen. Es gedeiht jener Dilettantismus, der in die Machtsphäre berufsmäßiger Kunstübung bedenkenlos übergreift und die Grenzen nicht mehr achtet, welche das von echter Kunstbegeisterung geführte Talent instinktiv oder bewußt anerkennt. In einer Zeit, wo die Märkte von fabriksmäßigen und ohne bestimmten Zweck erzeugten Dingen überschwemmt sind, gehört auch das Haus schon lange zu den Waren, die von Unberufenen gefertigt und ausgeboten werden.

Sollen bessere Zustände für eine der edelsten Blüten der Kultur, für das Familienwohnhaus wieder allgemeiner werden, so muß vor allem der Rat des Künstlers wieder Geltung erlangen, der auf dem Boden des Lebens unserer Zeit mit festem Fuße steht.

Gewiß ist die Entfremdung zwischen Kunst und Publikum heute noch ein mächtiges Hindernis. Die zahlreichen Veröffentlichungen guter moderner Arbeiten beweisen aber, daß dieses Hindernis immer mehr bekämpft, immer wirksamer verkleinert wird.

Das Buch von Haenel und Tscharmann trägt auch sein Schärflein zu diesen Erfolgen bei und sei darum an dieser Stelle begrüßt.

DAS SPIELKARTENWERK VON H.-R. D'ALLEMAGNE. ✤ VON LUDWIG HEVESI-WIEN.



IN ebenso umfangreiches als eingehendes, dabei mit allem Luxus des Buchdrucks und Buchschmucks ausgestattetes Prachtwerk hat sich dieses Jahr der langen und breiten Literatur über Spielkarten angeschlossen, die beiden wuchtigen Großquartbände von Henry-René D'Allemagne.* Der gelehrte Bibliothekar der Pariser Arsenalbibliothek ergreift sein Thema von vielen Seiten und verarbeitet mit Hilfe von Sammlern und Fachleuten der Fabrikation wie der Archive das endlose Material von den verschiedensten Gesichtspunkten aus. Bei den großen Schwierigkeiten dieser Forschung ist an eine abschließende Arbeit wohl nicht zu denken, ist doch zum Beispiel gleich die Datierung oft unsicher genug, wenn auch der Verfasser durch urkundenmäßige Aufstellung der Liste der Maîtres cartiers und ihrer „Dynastien" sowie durch Klassierung der verschiedenen Patronen in den Fabrikationszonen Frankreichs ein chronologisches Gerüst feststellt. Für alle Fälle gibt er immer seine Quellen an, so daß die Anknüpfungspunkte für Weiterforschende gegeben sind. Auf diese Art gelingt es ihm, wenigstens für die französischen Spielkarten, ein mit kunstgeschichtlichem und volkswirtschaftlichem Leben erfülltes Entwicklungsbild zusammenzustellen. Die orientalischen, deutschen, italienischen und anderen fremden Karten geben nur zu kürzeren Skizzen Anlaß. Die künstlerisch-kunstgewerbliche Geschichte der Spielkarte füllt den ersten Band, der zweite ergründet ihre juristisch-administrative Chronik auf Grund von Spezialforschungen in allen einzelnen Fabrikationsorten Frankreichs, die Organisation und Reglementation des Handwerks, wobei das Kapitel der Fälschungen besonders interessant ausfällt. Aber auch die kulturgeschichtliche Seite des Themas ist reichlich bedacht. Die Spielwut und die durch sie hervorgerufenen Gesetze, die Kartenaufschlägerei, die Geschichte des Kartenhauses sogar, ja die Benutzung der Rückseiten abgespielter Karten, schließlich allerlei anekdotischer Stoff gibt eine ganze Reihe Kapitel von allgemeinem Interesse. Aber auch der prächtige Bilderschmuck allein wird den Durchmusterer des Werkes für seinen Aufwand an Zeit und Mühe reich entschädigen. Vor allem sind aus den verschiedensten Epochen zahlreiche Gemälde, Lithographien, Stiche, Holzschnitte, Karikaturen, die sich aufs Kartenspiel beziehen, reproduziert. Desgleichen aber auch eine lange Reihe schöner und rarer Spiele, zum Teil von bedeutendem Kunstwert,

* Les Cartes à jouer du XIVe au XXe siècle, par Henry-René D'Allemagne, archiviste-paléographe, bibliothécaire à la bibliothèque de l'Arsenal. Paris, librairie Hachette & Cie. MCMVI. 2 Bände, gr. 4. XVI, 504 und 640 Seiten. — Mit 3200 Reproduktionen von Karten, darunter 956 in Farben, 12 in Aquarell kolorierten Tafeln außer Text, 25 Phototypien, 116 illustrierten Umschlägen für Kartenspiele und 240 verschiedenen Vignetten und Ansichten.



Aus Haenel und Tscharmann, Das Einzelwohnhaus der Neuzeit: Haus Albert Wenck in Lichterfelde bei Berlin

diese auch in vorzüglichen Farbentafeln. Wir erwähnen vorläufig die berühmten Blätter des sogenannten Tarotspiels Heinrichs VI. aus der Bibliothèque Nationale, die auf der Höhe der damaligen Miniaturmalerei stehen und in ihrer etwas archaisch-heraldischen Starrheit förmlich großartig wirken. Dann die in Erfindung, Zeichnung und Farbe schier unvergleichlichen Blätter aus dem deutschen satirischen Spiel (1545) der Wiener Sammlung Figdor; „das vollkommenste deutsche Spiel des XVI. Jahrhunderts, das wir anführen können", sagt d'Allemagne, „dem die mit Gold und Silber gehöhten Farben den Charakter eines wahren Kunstwerks verleihen". Dann wieder die neuzeitlichen, für Politik, Kultur, Volksleben so bezeichnenden bilderbuchartigen Kartenspiele, etwa das von uns reproduzierte mit den Cris de Paris (1830—40). Die Spielkarten werden ja nachgerade tatsächlich Geschichtsquellen; kleine Handspiegel, in denen sich die ganze Zeitgeschichte Zug für Zug spiegelt. Die Phantasie-, Unterrichts-, Genre- und Karikaturenspiele des XVIII. und XIX. Jahrhunderts sind füglich schon als das anzusehen, was in unserer Zeit die allgegenwärtige und alles aufgreifende „Ansichtskarte" bedeutet. Sie sind Illustrationen zu den Tageszeitungen, sie sind ein Orbis pictus für die lernbedürftige Jugend, sie sind gleichsam Stimmzettel der Wählerschaft für hohe und niedere Körperschaften. Dazu fliegendes Modejournal, ungehefteter Kalender mit Münz-, Maß- und sonstigen Tabellen, Pantheon der Popularität und Tanzordnung für geschwungene Tanzbeine, gelegentlich sogar „Meßbuch", kurz die Spielkarte ist unter den Produkten der Graphik das Mädchen für Alles.



Kopfleiste aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Der Ursprung der Spielkarten bleibt nach wie vor in Dunkel gehüllt. Daß sie aus dem Orient stammen (für den jetzt das Haus Camoin & Comp. in Marseille massenhaft arbeitet), glaubt Verfasser nicht. Es scheint ein Kartentrieb im Menschen zu liegen, so daß er die Erfindung früher oder später überall macht, eventuell durch Fremdlinge angeregt, wie etwa die ledernen Spielkarten von Indianern im ethnographischen Museum zu San Francisco auf spanisches Beispiel zurückgehen. Europa kennt die Spielkarten jedenfalls früh im XIV. Jahrhundert; die „Paginae" von Du Canges Glossarium kommen schon 1337 in den Statuten der Abtei Saint Victor (Marseille) vor. Die Erfinderschaft des Jacquemin Gringonneur für König Karl VI., die zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts der Père Ménétrier aus dem Register der Chambre des Comptes von 1392 herleitete, wird natürlich längst nicht mehr aufrechterhalten. Übrigens kommen Spielkarten in Belgien und in Viterbo schon 1379 vor. Und vom 3. August 1381 ist jener köstliche Notariatsakt datiert, aus der Kanzlei des Laurent Aycardi, worin der vom Spielteufel besessene Kaufmannssohn Jacques Jean sich seinen Freunden Honorat d'Albe und Nicolas Miot schriftlich verpflichtet, auf seiner Reise nach Alexandrien keine Karte zu berühren bei Buße von 15 Goldgulden für jeden Übertretungsfall. In Deutschland, der Heimat der Nummernkarten, wurde das Spiel schon 1329 vom Würzburger Bischof verboten. Den ältesten Holzschnitt mit Kartenspielern, von 1472, veröffentlichte Lady Charlotte Schreiber in ihrem Spielkartenwerk; vier Personen spielen darauf mit deutschen Karten. Auf deutschem Boden ersteht aber schon 1377 dem Kartenspiel auch ein so wehrhafter Verteidiger, wie Frater Johannes von Basel, dessen „Tractatus" sich im British Museum befindet. Nach ihm ist es ein sittliches und frommes Werk, bei dem man immerzu an gottgefällige Dinge erinnert wird; also wirklich eine Art „36blättrige Bibel". Die deutschen Karten des XVI. Jahrhunderts stehen künstlerisch sehr hoch. Man braucht gar nicht auf Spiele von Künstlern wie Jost Amman und Virgil Solis hinzuweisen. Hefner-Alteneck konnte zum Beispiel nicht herausbringen, ob ein Spiel aus Pergament oder Papier sei, weil die Vorderseite auf Goldgrund reich

kolorierte Kostümfiguren hat, die Rückseite aber durchaus dunkelblau bemalt ist, so daß der Grund nirgends frei bleibt. Die deutschen Riesenkarten des XV. Jahrhunderts (19 zu 12 Zentimeter) sind übrigens noch lange nicht die größten; in der kaiserlichen Sammlung zu Wien ist ein handgemaltes Spiel $1\frac{1}{2}$ Fuß hoch, einen Fuß breit; die Figuren sind Affen, die Rückseite hat das Wappen des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. In derselben Sammlung befindet sich das erste dem Verfasser bekannte deutsche Kartenspiel in Holzschnitt; als Farbenzeichen dienen die Wappen des heiligen Römischen Reiches, Ungarns, Böhmens und Frankreichs, die Nummernkarten weisen lauter Figuren des Hofstaats nebst Dienerschaft auf. Aus dem Jahre 1594 stammt ein von Alexander Mayer auf massive Silberplatten graviertes Spiel im Brüsseler Museum.



Der Herzog und die Herzogin von Bayern beim Kartenspiel, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

In Frankreich erstreckt sich die Legende auch auf die Entstehung der Farbenzeichen und die Erklärung der Personen. Die jetzigen Namen kamen Ende des XVII. Jahrhunderts in Gebrauch. Auf der Weltausstellung 1900 sah man die ältesten französischen Kartenbilder ausgestellt und dem XVI. Jahrhundert zugeschrieben (jetzt Bibliothèque Nationale); Verfasser setzt sie aber ins XV. Jahrhundert wegen der vorkommenden Schnabelschuhe, die im XVI. schon verboten waren. Überdies habe 1472 in Lyon ein Formschneider Jaques gelebt — und gerade dieser Name komme auf zwei Blättern dieses Spieles vor. Im XVII. Jahrhundert dringt in Paris, wo doch nur das Neue als neu galt, die Mode des Tages in die Spielkarten ein. Robert Passerel (1622) griff zu Figuren wie Cirus Major, Roxane, Semiramis. Sein eigener Name war dem Herzbuben beigegeben; sonst pflegt der Fabrikant sich am



Spielkarte von David Dubois, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Treffbuben zu nennen. Eines der schönsten Spiele dieser Zeit (Sammlung des Präsidenten Dervillé) zeigt die Könige und Damen auf reich geschirrten Viergespannen einherfahrend, die Asse sind förmliche Trophäen von Waffen und Fahnen, das übrige ist alles mit Festungen und Schlachten illustriert. Da solche Szenen beim Spielen störten, druckten viele das Farbenzeichen grell in die Mitte und oben die Ziffer. Andere, spätere brachten auf dem Blatte, das ja ein beliebiges Gemälde geworden war, oben in der rechten Ecke ein Miniaturbild der wirklichen Spielkarte an, die der Spielende im Auge behielt. Die des Spieles wegen Spielenden waren den Allotrienkarten niemals hold. Sie klammerten sich im Gegenteil zäh an die Typen, an denen sie Lehrgeld bezahlt hatten, und die Spielkarte wäre sehr bleibend gewesen, auch ohne gesetzliche Festlegung des Typus, des „portrait" (de Paris, d'Auvergne, de Lyon u. s. w.). Diese Patronen überlebten das nächste Jahrhundert und verbreiteten sich sogar in Belgien, Deutschland, Holland, zum Beispiel als der ins Übermaß wachsende Kartensteuerdruck zum Besten des Hôpital général die Maîtres cartiers von Rouen plötzlich zur Massenauswanderung trieb. Das wohllöbliche Hospital zog die Stempelschraube zuzeiten so scharf an, daß der Verbrauch trostlos sank und dreimal tatsächlich die Abgabesumme gestundet werden mußte.

Im XVII. Jahrhundert setzten auch schon die Phantasiespiele ein im echten Allongenstil, mit Cyrus und Mandane, König Atabalipa (statt Atahualpa) von Peru und so weiter. Jean Rolichon ist der Cartier Louis' XIV. Dann Hector de Trois (Troyes), von dem sich die noch jetzt gebräuchlichen Namen herschreiben. Im XVIII. Jahrhundert ist der berühmte Stecher J. B. Papillon nicht zu stolz, ein Kartenspiel zu erschaffen; beim Treffbuben steht zu lesen: „Papillon sculpsit." Jedenfalls leistete er dies vor 1745, denn in diesem Jahre erfloß die Verordnung, daß das amtliche „portrait" ausschließlich beizubehalten sei. Übrigens hielt sich auch Papillon streng an das amtliche Vorbild, nur arbeitete er das Ganze und die Details geistreicher aus, wodurch diese Karte ein hübsches neues Leben gewann. (Im Buche sieht man natürlich das alles auch in effigie.)

Die Revolution fuhr wie ein Sturm in die Kartenhäuser und als ihre auseinander gewirbelten Blätter sich wieder besannen, sahen sie ganz anders aus. Alle Königlichkeit war von ihnen verschwunden. Und zwar bewerkstelligte man diese Metamorphose oft mit den simpelsten Mitteln, zum Beispiel man schnitt die Kronen einfach weg und setzte rote Mützen hin. Sogar der



















KARTENSPIEL MIT PARISER KAUFRUFEN (1830-1840)

Aus dem Werke von Henry D'Allemagne :

" *Die Spielkarten vom XIV-XX Iahrhundert.* "



Truthahn beim Karokönig mußte sich die Amputation seines kronenartig ausgezackten Kammes gefallen lassen, um nicht doch möglicherweise an die verpönte Kopfbedeckung zu erinnern. Das Szepter verwandelt sich in eine Art Pike und selbst aus den Kleiderstoffen müssen die ornamentalen Lilien heraus. Die Könige heißen „Génies“, die Damen „Libertés“, die Buben „Égalités“. Dem Cartier Bessé in Angoulême passiert es, daß er bei der Umformung zwei Sinnbilder vergißt, das Kreuzchen auf dem Reichsapfel und den Namen Lahire. Solche Schlechtigkeiten konnten einen den Kopf kosten. Selbst die Attitüden der alten Karten wurden als staatsgefährlich gebrandmarkt und ein Dekret des Konvents vom 22. Oktober 1793 verordnete die Schaffung ganz neuer Spielkarten. Das „portrait de Paris“ schreibt Verfasser mutmaßungsweise Watteaus Sohn zu. Die Könige erscheinen da als Weise, die Damen als Tugenden, die Buben als „Brave“. Piquebube ist ein Bastillesieger, Herzbube ein Sansculotte mit geschultertem Beile. Bei anderen Spielen sind die Könige Elemente, die Damen Jahreszeiten, die Buben Ackerbauer. Statt der Könige erscheinen auch die „Philosophen“ Lafontaine, Molière, Voltaire, Rousseau. Die Ausführung ist sehr hübsch, wie überhaupt bei allen antikisierenden Karten auch des Empire. Zur Abwechslung kommt die Landkarte von Frankreich ganz oder partienweise auf die Spielkarten. Dann wieder republikanische Devisen, der revolutionäre Kalender, das metrische System, die Deklaration der Menschenrechte, der neue republikanische Erdmeridian, die zehn Tage der Dekade und so fort. Man könnte sie Vademekumkarten nennen. Ein köstliches Intermezzo ist der „citoyen“ Saint Simon als Kartenfabrikant, und zwar als in hohem Grade geschäftlich vorgehender, der (1793 bis 95) in begeisternden Zirkularen seine Freunde aufforderte, seinen alleinseligmachenden Karten in der Gesellschaft Propaganda zu machen. In seinem Prospektus heißt es wörtlich: „Wenn die wahren Freunde der Philosophie und Humanität mit Vergnügen unter den Typen der Égalité den Sansculotten und den Neger bemerkt haben, werden sie besonders gern das Gesetz, den einzigen Souverän eines freien Volkes, das Aß seiner höchsten Macht umgeben sehen“ und so weiter. Auf dem Umschlag dieser Spiele steht oben: „Le génie de la République“ und weiter unten: „Plus de rois, de dames, de valets“ und so weiter. Der Graf-Citoyen ließ sich im Jahre II sogar handelsgerichtlich protokollieren, in Gemeinschaft mit zwei Firmen, die seine Teilhaber waren. Und seine Karten, die übrigens hübsch sind, wurden gekauft, ja sogar nachgeahmt. Als Rückschlag sei auch eine Spielkarte der Gegenrevolution verzeichnet, mit



Spielkarte aus der Zeit der französischen Revolution, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert



Deutsche Spielkarte von 1545, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Epigrammen gegen Berühmtheiten des Tages und einer Vignette: zwei gekreuzten Degen unter einer Krone. Napoleon I. imperialisierte die Spielkarten, ließ sich aber lange Zeit. Erst am 1. Oktober 1810 erschien das bei David bestellte und von Andrieu in Stahl gestochene Spiel. Karokönig ist darin Napoleon unter Cäsars Zügen, Piquekönig ist David, dessen Name hebräisch geschrieben ist, Treffkönig Alexander, mit griechisch beigeschriebenem Namen.

Die Phantasiekarten nahmen im XIX. Jahrhundert einen neuen Aufschwung. Houbigant brachte 1816 zur Hochzeit der Herzogin von Berry ein Spiel aus der französischen Geschichte in Umlauf, mit gotischer Schrift. Die Figuren ließen an Royalismus nichts zu wünschen; Henri IV., Jeanne d'Albret, Crillon, Franz I., Margarete von Valois, Bayard und so weiter, lauter schön ausgeführte Ritter und goldgestickte Damen in unverfälschtem Restaurationsstil. Ein anderes Spiel ging auf Ludwig XVI. mit Marie Antoinette, dem Herzog von Berry und so fort. Das Spiel der Cris de Paris ist bereits erwähnt.

1855 kam ein Spiel mit bekannten Schauspielern, die photographisch gegeben waren, und ein Spiel der „Drei Musketiere", mit D'Artagnan als Piquekönig, Aramis Herzkönig und so fort. 1859 kam zu Ehren Napoleons III. ein Spiel der befreundeten Souveräne: Königin Viktoria und der Prinz-Gemahl, Napoleon und Eugenie, Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Elisabeth, Alexander II. und die Zarin. In den Jahren 1824, 1849 und 1858 erschienen Spiele mit Modebildern, den neuesten Toiletten, ein ganzes Taschenmodejournal. Der zweiköpfige Typus ist schon ziemlich alt; ein solches Spiel brachte Gaetano Salvotti in Vicenza 1602 (Brüsseler Museum). In Frankreich tritt es offiziell 1827 auf, doch sind solche schon 1745 in den Grenzdepartements, für den Export, erwähnt, auch in Poitiers (1790) und Marseille (1801). Phantasiekarten dieser Art gibt es 1833 von Steinbecher in Frankfurt. In den letzten Jahrzehnten kommen politische und andere Spiele vor; die große Firma Grimaud, deren Teilhaber M. Marteau, einem bedeutenden Sammler, D'Allemagne sein Werk gewidmet hat, war in solchen Ausgaben fruchtbar.

Die belehrenden Karten beginnen schon im XIV. Jahrhundert in Italien (1393 erwähnt) mit den sogenannten „Naibi" (50 Blatt), zum Gebrauch von Kindern. Verfasser hält das in der Bibliothèque Nationale befindliche sogenannte Tarot de Mantegna (um 1470 gestochen) für eine treue Wiedergabe davon. Diese vielumstrittene Bilderserie gilt anderen überhaupt für kein Spiel.

Duchesne hält sie für ein Spiel, schon weil sie zweimal kopiert worden sei (1485 und im XVI. Jahrhundert). Vermutlich rühre es von einem florentinischen Stecher her. Es stellt Lebenszustände, Musen, Wissenschaften, Tugenden und Planeten dar. Ottley schreibt es Baccio Bandini oder Botticelli zu, Zani aber neuestens fast mit Sicherheit der venezianischen Schule von Padua, wohin der Dialekt der Inschriften weise, wobei noch zu erinnern, daß Aretino gelegentlich die venezianischen „sprechenden Karten" als die besten rühmt. Zu den belehrenden Karten zählt ferner aus dem XVI. Jahrhundert das Spiel Thomas Murners, des Franziskanermönchs und späteren Professors der Philosophie in Krakau und Freiburg (Schweiz). Es hat 52 Blatt und die Einzelheiten sind immer mit irgend welchen abstrakten Schulbegriffen parallelisiert, zum Beispiel Schellen—enunciatio, Eicheln—sillogismus, Herz—suppositio und so fort. Der Advokat Balesdens vom Pariser Parlament ließ es 1629 in Paris drucken („Chartiludium logicae, seu logica poetica, vel memorativa"). Mitte des XVIII. Jahrhunderts wurden nach diesem Muster allerlei geographische und historische, dann Spiele mit Fabeln, Königen von Frankreich, berühmten Feldherren und so weiter gemacht. Der Akademiker Des Marets machte Spiele mit französischen Königen, berühmten Damen, Metamorphosen und Geographie.



Deutsche Spielkarte von 1545, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Durch einen ähnlich klingenden Kriegsrat Desmarest ließ Kardinal Mazarin ein Unterrichtsspiel für die Jugend erfinden, das vom berühmten Della Bella aus Florenz gestochen wurde und Ludwig XIV. das Lernen erleichtern sollte. Ein gewisser Claude Oronce Fine, genannt Brianville, in Lyon machte 1660 sehr hübsch gestochene Karten mit fürstlichen Wappen, wobei er sich aber allerlei Fürstlichkeiten auf den Hals zog, weil er ihre Wappen den „Buben" (valets) zugeteilt hatte. Er mußte zu Kreuze kriechen und die „Knechte" zu Prinzen und Chevaliers erhöhen, worauf seine Karten Absatz fanden. Die „instruktiven" Karten dieser Zeit waren in der Tat Legion. Man konnte da spielend ein gebildeter Mensch werden. Ein gewisser Daumont gab ein Spiel der Festungswerke (1763) heraus, wo man sich den halben Vauban aneignen konnte. Und ein anderes Spiel zum Erlernen der Heraldik (1730). Joh. Chr. Albrecht in Nürnberg (1769) brachte „kalligraphische" Karten, wo alle Buchstabenarten in der Luft wimmelten und die Figuren ganz mit kalligraphischen Linienspielen soutachiert waren, die an Dürersche Schnörkel und „Knoten" erinnern. Dann gab es Karten mit



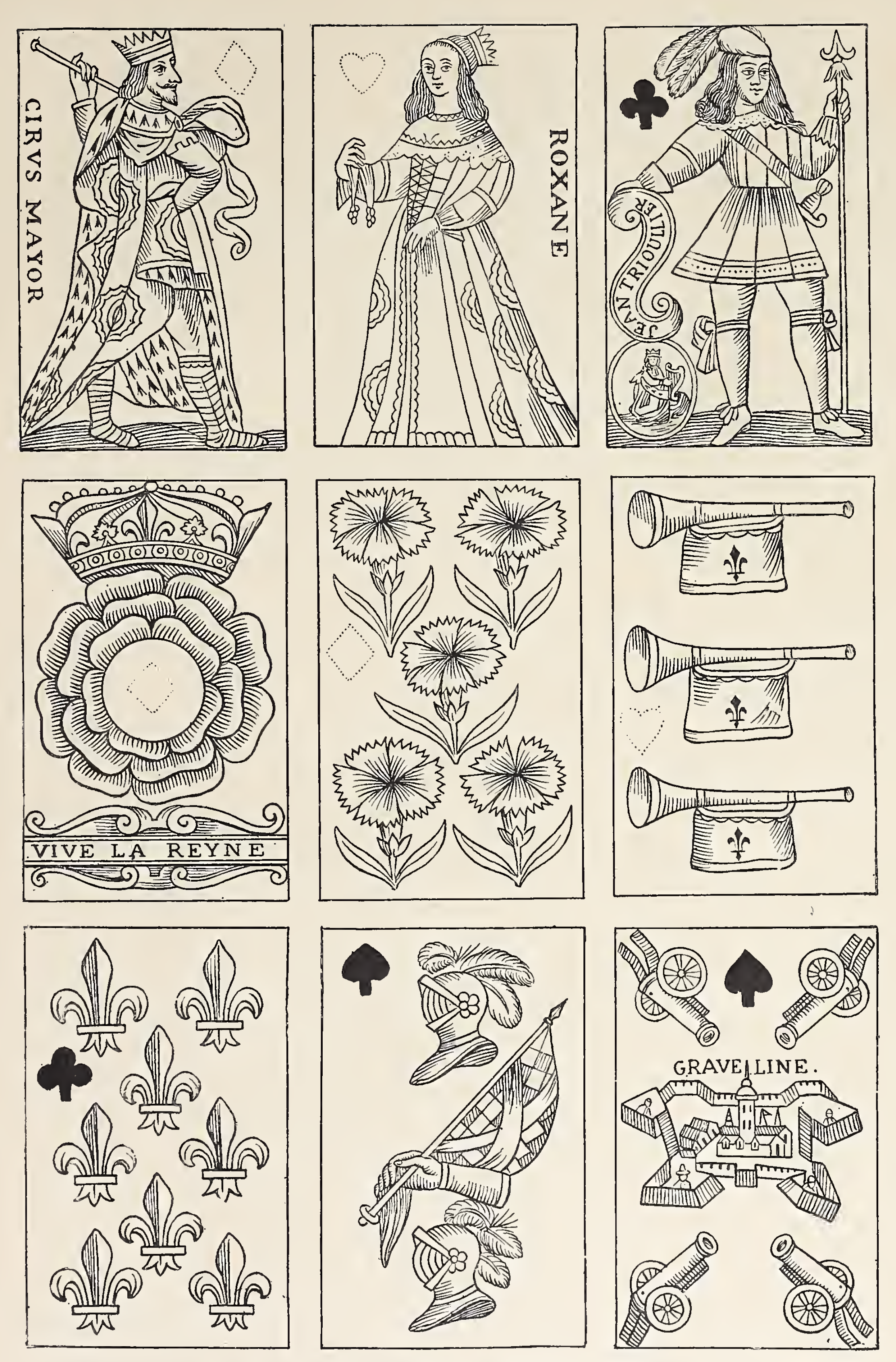
Deutsche Spielkarte von 1545, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

illustrierten Sprichwörtern, mit Völkern und ihren Sitten, mit berühmten Männern alter und neuer Zeit, mit historischen Tatsachen (1830), mit Schlachten des ersten Kaiserreichs, mit Erlernung der Arithmetik, der Noten, ja des Lesens, mit Figuren aus den Kindermärchen (Blaubart und so weiter). Firmin-Didot sogar gab Spielkarten heraus mit Homer, Moses, Shakespeare, Goethe und Molière als Figuren (1858.) Andere Spiele hatten statt der vier Farben Interpunktionszeichen (1839), noch andere die großen und kleinen Buchstaben (1840). Und natürlich konnte auch die Muse der Musik sich nicht vom Kartenspiel zurückhalten, das sie sogar ziemlich leidenschaftlich betrieb. Sogar in London erschienen (um 1775) Karten mit Tanzmusik. Ein Musiknotenspiel brachte anfangs des XIX. Jahrhunderts auch Josef Galler. Und ein echt wienerisches, aus der Strauß- und Lanner-Stadt, befindet sich in der Sammlung Figdor, von 1830: „1001 Walzer für Pianoforte", erschienen bei J. Bermann, am Graben, zur goldenen Krone. Es steckt in einem elegant kartonierten Etui und hat eine Gebrauchsanweisung zum mühelosen Komponieren von walzbaren Walzern. Man braucht nämlich die Karten nur ihrem Werte nach aneinander zu reihen, ohne die Farben zu beachten; drei aufeinander folgende geben immer eine Figur eines Walzers.

Ferner gab es satirische Spiele, die in England Ende des XVII. Jahrhunderts besonders häufig wurden. Lady Schreiber reproduziert ein Dutzend, aber unser Verfasser meint, wenn man eines gesehen, habe man alle gesehen.

Ein solches Spiel galt der spanischen Armada und ihren Begleitepisoden. Ein anderes (1720) war „allen Chimären" gewidmet, nämlich den Projekten der Projektenmacher in einer überspekulierten Zeit; da kommen sogar Projekte vor für Salz von den heiligen Inseln, für irische Leinwand als Segeltuch, für Lieferung von Leichenbegängnissen in ganz Großbritannien (in entrepriseloser Zeit augenscheinlich ein ultrakühner Gedanke), dann für Korallenfischerei, für Darlehen auf ein wildes Tal und so weiter. Ein Kartenspiel (1720) geht gegen das System Law, mit beißenden Versen unter den Bildern; ein anderes gar gegen die Bulle Unigenitus (1720, holländisch).

Andere Spiele waren rein politisch. Die Revolution von 1830 brütete so manche aus, sogar ein Jeu des barricades (1832).



Pariser Spielkarten von Jean Trioullier, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert



Improvisierte Spielpartie, nach einer Lithographie von Boilly, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Im XVII. Jahrhundert blühten auch die grotesken Spiele. Eines (1692) illustrierte nicht weniger als die Art, bei Tische zu tranchieren. Die Cœurkarten befaßten sich mit Fleisch, die Treffkarten mit Fisch, die Karo mit Geflügel und die Pique mit zubereiteten Gerichten. Da sah man denn, wie Herzkönig ein grandioses Beefsteak tranchierte, Treffkönig einen entzückenden Hering, Karokönig einen majestätischen Indian und Piquekönig eine stilvolle Wildpastete. Im XVIII. Jahrhundert hörten die grotesken Kartenspiele auf; die Zeit war zu zierlich und preziös geworden, um an groben Spässen Gefallen zu finden. Das XIX. Jahrhundert brachte dann wieder sehr viele; zunächst, wie Verfasser sagt, in Wien. Cotta (Tübingen) gab 1810 ein Spiel mit Figuren aus der „Jungfrau" und „Wallenstein" heraus und in demselben Jahr ein zweites, der Königin Louise gewidmetes, als „Almanach de Cartes" in Form eines Büchleins von 52 Blatt mythologischen Inhalts. Frankreich fand bald Geschmack an solchem Scherz. Es kam da ein Jeu des Journaux (1819), liberaler Tendenz, mit Porträten von Zeitungsmenschen, Bertin mit den „Débats" als Treffkönig und so weiter. Dann ein Jeu de cartes à rire de Thalie, mit Schauspielerrollen. Dann ein Hochzeitsspiel, wo die Notare die Buben darstellten (M. Ducontrat, M. Dossier und so weiter) und ein Jeu de la Dot für Mitgiftjäger. Zwischen 1818 und 20 ist die goldene Zeit dieser Sorte. Das beste solche Spiel, wirklich mit graziöser Kunst durchgeführt, ist vom Oberst Athalin, Hofbeamten Louis Philipps entworfen (Sammlung Graf Rochambeau). Der Urheber zeichnet sich selbst als Treffbuben. Jede Karte stellt eine vollständig instruierte Episode aus dem Leben des Helden vor (Charlemagne, Judith, Harlekin, Alexander, Kleopatra, Jacquemin Gringonneur, Cäsar, Rachel, Hektor). Kinderkarten in kleinem Format sind 1783 nachgewiesen. Sie waren bis 1810 nicht besteuert, aber die Mißbräuche zogen die abstempelnde Vergeltung nach sich. Seit 1872 sind sogar schon die Neujahrs- und Phantasiekarten besteuert. In der Revolutionszeit kamen auch Frage- und Antwortkarten auf. Für 1762 sind schon Dominokarten nachgewiesen.

Die administrative Seite des Spielkartenwesens, ebenso die Fabrikation als solche kann hier wohl beiseite bleiben. Verfasser behandelt sie in absoluter Ausführlichkeit. Dieses Gebiet ist weitläufig genug, denn da ist alles, aber auch schon alles reglementiert. Die Enveloppen sind schon eine sammelbare



Vornehme Gesellschaft beim Kartenspiel, aus dem Werke von Henry D'Allemagne: Die Spielkarten vom XIV. bis XX. Jahrhundert

Spezialität für sich, die aufgedrückten Stempel („Marques" oder „Filigranes") auch, ja selbst die Kontrollschleifen und die auf diesen vorkommenden Stempel erfordern ihr besonderes Studium. Ein weiteres, anregenderes Kapitel ist das der Spielwut, Spielgesetze, Spielhäuser und so weiter. Von Heinrich IV. an waren alle französischen Könige bis zum Zusammenbruch des Königreichs leidenschaftliche Spieler, obgleich sie das Spiel verboten. Die Montespan gewann in einer Nacht 5 Millionen Livres, die sie verloren hatte, zurück. An einem Weihnachtstag verlor sie 700.000 Taler. Damals gab es sogar Spielakademien. Die Revolution maßregelte die Spielhäuser, das Empire (Fouché) verpachtete sie, was erst 1837 aufhörte. Der Spielpächter zahlte 5½ Millionen jährlich und die Hälfte bis zwei Drittel seines Reingewinns, je nach der Höhe desselben. Doch das Thema strotzt ja von Kuriosität. Nur noch einer sei hier gedacht; der Verwendung der Rückseiten der abgespielten Karten. Selbst über das kann „geforscht" werden. Man schrieb und druckte darauf ganz ungeniert Einladungen, benützte sie als Notizbücher, Voltaire sogar machte sich daraus Visitkarten, die Angeber bei den Gerichten schrieben ihre Denunziationen gern auf solche Rückseiten, die Werbeoffiziere verteilten sie mit Prospekten ihres Regiments bedruckt, in den Bibliotheken verwandte man sie beim Katalogisieren, in banknotenarmen Zeiten bedruckte man sie als Bons de confiance, bei der Demolierung der Bastille dienten sie den dabei beschäftigten Arbeitern als Passepartouts, die sie übrigens gern zu 6, ja 12 Livres an Privatneugierige verkauften, da sie ja auf ihrem gewohnten Arbeitsplatz „Gesichtsentrée" hatten. Sogar als provisorischer Trauschein kommt eine

solche Rückseite vor in La Rochelle, 1785. Und viel häufiger noch als Partezettel, selbstverständlich. Ja, es ist überliefert, daß Napoleon I. sich in seinen Feldzügen des Morgens die Dislokation der Truppen auf solchen alten Spielkarten notifizieren ließ, worauf er aus dem Stegreif seine Siegesbefehle erließ.

Eine solche kunterbunte, vorlaute, frivole und doch wieder geistreiche, bedeutsame, bemerkenswerte Welt ist diese bescheidene Kleinwelt der Spielkarten, in die uns die ungeheure Arbeitskraft des Verfassers einen so lohnenden Einblick gewährt.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DENKMAL KARLS DES GROSSEN. Der erste Bezirk Wiens hat einen neuen Wandschmuck ungewöhnlicher Art erhalten. An der Ostwand der Peterskirche ist Rudolf Weyrs großes Relief zur Verherrlichung Karls des Großen enthüllt worden. Auf die Anregung von Kunstfreunden entstanden, ist dieses Werk ein Zeugnis ästhetischen Gemeinsinns, das man lobend vermerken darf. Die Inschrift der großen viereckigen Steintafel lautet: „Karl dem Großen, dem Gründer des Ostreiches, dem Stifter dieser Kirche", worin sich jedenfalls mehr örtliche Überlieferung, als genau belegbare Geschichte ausspricht. Die Kunst braucht sich das nicht anfechten lassen, sie ist mit Vorwänden zufrieden und darf es füglich sein, wenn etwas so in der Luft liegt, wie in der Wiener Luft der Begriff Karl der Große. Jedenfalls hat der Prospekt der Goldschmiedgasse an Weyrs Relief einen künstlerisch wirksamen Abschluß gefunden. Die Szene zeigt den großen Herrscher in seiner Kaiserpracht vor dem Thron stehend, der vor den türmebewehrten Mauern Wiens errichtet ist. Er trägt Mantel und Krone (und zwar die in der Schatzkammer befindliche sogenannte römisch-deutsche Kaiserkrone), die Hände sind auf dem Griff des mächtigen Schwertes gekreuzt. Zwei handfeste Männer pflanzen vor ihm ein ragendes Kreuz auf. Unter den neun überlebensgroßen Hauptfiguren, die den durchaus als Held charakterisierten Kaiser umgeben, befinden sich, von rechts an der Spitze des Klerus nahend, Erzbischof Arno von Salzburg und Bischof Urolf von Passau. Links vom Throne steht eine fürstliche Gestalt, die auf einem Kissen einen Reliquienschrein hält, hinter ihm gefesselte Avarenkrieger. Hinter diesen, im stärksten Hochrelief fast frei vortretenden Figuren, verlaufen sich perspektivisch niedrigere Reliefgrade, bis die Stadtmauer und ein gegenüber skizzierter Rundbau, zerstörter Heidentempel, in Flachrelief den Hintergrund markieren. Über der Stadt aber, in den Wolken, erscheint eine Vision der zukünftigen, jetzigen Peterskirche, mit zweitürmiger Fassade und gewaltiger Kuppel. Weyrs altbewährte Reliefkunst verleugnet sich auch in diesem Monumentalwerk nicht. Sie ist durch alle Gründe der Szene mit sicherer Abwägung durchgestuft und läßt bei allem Realismus auch ein Element von Illusion ins Spiel kommen.

METTERNICH-AUSSTELLUNG. Im Kunsthistorischen Hofmuseum ist jetzt, mit ausnahmsweise erteilter Allerhöchster Erlaubnis, eine Anzahl erlesener Kunstwerke aus dem Palais Metternich ausgestellt. Ein Ecksaal im zweiten Stock enthält die Bilder und einige Skulpturen, eine lange Reihe Büsten und etliche Prachtvasen sind im Vestibüle des ersten Stockes gruppiert. Fast alles geht auf den Staatskanzler zurück und manche bedeutende Objekte sind Denkmäler des Wiener Kongresses, daher von der Kongreßausstellung her bekannt. So namentlich die Lawrenceschen Porträte (Fürst

Clemens, Prinzessin Clementine, von der aber auch die entzückend ätherische Pastellstudie ausgestellt ist, dann Gentz), das Lucassche Porträt Wellingtons, ein Geschenk an Metternich. Ein empireglatt behandeltes und statuenhaftes Brustbild des Fürsten ist von Gérard, von einem Unbekannten das große Porträt seiner zweiten Gemahlin, gebornen Freiin von Leykam, in Weiß, mit rotem Shawl. In ganzer Figur sieht man auch Pauline von Borghese, selbander in einem Park, von Gérard. Ein Graf Metternich, aus früherer Zeit, in der grünen Uniform eines Oberstjägermeisters, ist von Heinrich Foelix. Auch Reynolds kommt vor, mit einem Bildnis der Angelika Kauffmann, und die Vigée Le Brun (Gräfin Flora Wrbna, mit Rosen bekränzt). Selbst Kaiserin Maria Theresia erscheint zweimal, das eine Mal mit einer Larve in der Hand. Diese Porträtgalerie ergänzt sich aber in köstlicher Weise durch eine Kollektion von 150 Miniaturen, von Daffinger und Kriehuber. Persönlichkeiten und Schönheiten zwischen 1815 und 1845. Auch der jugendliche Erzherzog Franz Joseph ist da, von Daffinger signiert, als sechzehnjähriger Kürassierleutnant; Herzog Adolf von Nassau, als Jüngling noch jetzt zu erkennen, Graf Louis Taaffe desgleichen durch die Ähnlichkeit mit seinem Sohne, dem verstorbenen Ministerpräsidenten. Charakterköpfe, wie die Oberstkämmerer Graf Czernin und Fürst Moritz Dietrichstein, der alte Feldmarschalleutnant Nugent, zahlreiche Russen (Tatischtscheff, Graf Pahlen, Narischkin), ja selbst Türken und Perser und brillante Offiziere (Prinz Moriz von Nassau in Ulanenuniform) und Frisuren à la Lenau (Graf Moriz Fries, Conte Lucchesi-Palli, Großvater der Fürstin Campofranco) und glänzende Damen in wahren Makart-Kostümen (Fürstin Melanie Metternich und Gräfin Sándor). Eine Anzahl vorzüglicher alter Meister (Teniers, Van Goyen, Wouwermans, A. Hondius, Guardi) sind mit eingestreut; besonders merkwürdig die Familie Hardmuths-Cronberg (1488 bis 1549) von einem altkölnischen Meister, und dazu ein reizender Waldmüller (Gebirgssee mit einem Dutzend kleiner Figuren im Vordergrund) und ein hübsches Pferdebild von Dallinger. Die Plastik stammt meist von Canova und aus seiner Nähe. Es sind zierliche, heute durch ihre naive Zeitstilistik schon wieder interessant werdende Sachen (Pampalonis knieendes Mägdlein mit Tauben), daneben auch einzelne gute Barockskulpturen, zum Beispiel ein liegender Flußgott Rhein vom Mainzer Scholl. Porträtbüsten können nicht fehlen; Kaiser Ferdinand I., Rauchs Friedrich Wilhelm III., Königin Luise, Zar Nikolaus und so weiter. Es ist in der Tat ein vollständiges Kunstkabinett von anno dazumal.

HAGENBUND. Die XXI. Ausstellung des Hagenbundes, von Urbans Gewandtheit räumlich gegliedert, bringt zunächst einen interessanten Berliner Gast, Professor Louis Corinth. Er ist einer der Starken im Lande und hat ja auch vor Jahren durch seine kraftmeierlich hingemörtelten Szenen in blauestem Blau und gelbstem Gelb die erste Aufmerksamkeit erregt. Jetzt befindet er sich unverkennbar im Banne Liebermanns und gelegentlich Slevogts. Liebermanns erste Periode, die „schwarze", die noch an Munkacsy lehnte, hat sichtlich auf Corinths „Karussel" abgefärbt, übrigens ein Bild von starker koloristischer Eigenschaft. Aus einer Finsternis voll scheinbar unangenehmer Elemente gährt doch ein ausgiebiger einheitlicher Ton hervor, der sein großes Verdienst hat. Auch das treffliche Porträt Ansorges, in weißem Sommeranzug in der grünlichen Öde eines Hausgärtchens sitzend, ist ein im Grunde Liebermannsches Arrangement aus der Zeit, da er noch für trocknende Wäsche auf alltäglichem Grase eingenommen war. Mehr in die Nähe Slevogts gerät er mit Bildern wie „Perseus und Andromeda" und dem Porträt des Bildhauers Friedrich (mit nacktem Rücken). Der Perseus ist ein schwarz geharnischter Ritter von effektvoller Mache, der zum Fleischton Andromedas einen Gegensatz von dankbarer Derbheit gibt. Das Mischen des Fleischtons ist das Lieblingsproblem des Künstlers und er bringt es zu Mischungen von unabweisbarer Geltung, wenn auch das Angestrengte des Wollens nicht immer überwunden ist. Manchmal mißlingt er ganz und aus den künstlichen Beschmutzungen will keine Reinheit hervorblühen. Man kennt diese Griffe ins Volle und Griffe daneben von so vielen Koloristen her, die jetzt mittelbar oder unmittelbar

mit spanischen Mitteln arbeiten; man möchte sie Schwarzspanier nennen. Corinth hat freilich auch den Vorzug, daß er weit ab von aller Salonleckerei rumort. Nach Bonbons schmecken seine Sachen nicht. Er strebt ins Elementare und das ist immerhin ein Anblick. Von den Mitgliedern des Bundes haben einige Gutes zu bieten. Konopa hat aus der Bretagne hübsche landschaftliche Motive und Studienköpfe mitgebracht, helle, dünne Aquarellsachen, in deren Behandlung auch Pariser Modernitäten anklingen, am deutlichsten in der farbigen Zeichnung: „An der Aven". Kuba überrascht durch die kecke Frische, mit der er die grünsten Buntheiten des Sommergartens ungeniert in Szene setzt. Bamberger tritt in den Vordergrund mit einer (endlich einmal) nur malerisch hingestrichenen Stimmung aus der Kremser Landschaft, die gleichsam eine pikante Körperlosigkeit anstrebt. Goltz hat mehrere Herbstbilder, in denen er Erde und Himmel besonders mannigfaltig mengt; in die größte setzt er lebensgroß den Volksdichter A. Matosch hinein, ein sinniges Bildnis, dessen dunkle Masse aber luftiger moduliert sein könnte. Pöttinger bekundet in einem abendlichen Straßenbild und einem Volkskaffeehaus Neigung zu feinen Dunkelwirkungen. Hudecek sucht an einem reich illuminierten Abendhimmel, was er in einer stillen grauen Landschaft ungezwungener findet. Baar, Junk, Frank, Kahrer, auch einige Mitglieder des „Jungbunds" (Groß, Barth, Huck, Wodnansky) sind nicht zu übergehen. Im Figuralen: Hampel, Dorsch, Delitz, Fritz Hegenbarth, der sich nicht ohne Glück in einer grünlichen Delikatesse von Fleisch versucht, vom Beiwerk aber im Stich gelassen wird. Sehr hübsche graphische Blätter haben Simon und Kaspar. Auch die Plastik spricht an. Der Hellmer-Schüler Stomolak ist urgesund in seiner Büste einer stillenden Mutter, aus rosigem Salzburger Marmor, von trefflich benützter Stofflichkeit in rauhen und polierten Teilen. Fräulein v. Dutczynska erfreut einmal als Bildhauerin mit der wirklich niedlichen Kleinbronze: „Der kleine Bruder". Simays Affenfamilie (Bronze) ist drollig, weil ihr vor ihrer Menschenähnlichkeit so gar nicht bange wird. Barwig arbeitet in Holz weiter und setzt seine Tiere und Menschen nachgerade so zusammen, wie Kinder Gebäude aus Baukastensteinen; manchmal gelingt es zum Lachen gut. Von Heu eine gute Büste und eine Grabfigur St. Michael, wo er aber mit wenig Glück metznerisch zu stilisieren versucht. Hoffmann v. Westenhof bringt einen zierlichen, wiewohl etwas steifen Figurenfries für einen silbernen Champagnerkühler, der als Preis bei der Herkomer-Konkurrenz gedient hat. Im ganzen macht sich der „Hagen" heuer recht gut.

GALERIE MIETHKE. Eine Gruppe Nachwuchs, die sich einstweilen „Die Jungen" nennt, hat bei Miethke eine sehr muntere und wirklich beachtenswerte Ausstellung veranstaltet. Sie sind sämtlich aus der Kunstgewerbeschule hervorgegangen, meist Roller-Schüler von vor einigen Jahren. Sie haben die Courage der Jugend und das farbige Temperament, das nach der Matura leider einzuschrumpfen beginnt. Aber einstweilen ist es hübsch zuzusehen, wie so einer, dem noch die ganze Welt gehört, losgeht. Stimmung ist natürlich das große Wort; und Stil. Es wird auch stilisiert, so für die Fläche, plakatmäßig gleichsam, noch nach Myrbachscher Tradition. So eine gelbe Kirche mit schwarz kostümierten Bäuerinnen davor (A. Kling) oder ein altmodisches graues Haus in grauer Dämmerung, mit goldgelbem Kastanienlaub dagegen (Maria Cyrenius) macht sich vortrefflich. Aber auch, wo sie der Natur näher auf den Leib rücken, in detailreichen Ausschnitten, die sie in irgend eine „bedeutende" Nuance tauchen (Cyrenius), wecken sie Interesse. Baron Robert Bach ist ein durchaus Farbiger, der in Sinfonien von absoluter Farbe schwärmt. Ein Mädchen mit Katze geht im feurigsten Rot, nebst delikaten Gegenfarben, und zwei Ballszenen mit andeutungsweise gegebenen Figuren, deren Kleidung bloß Farbe zu sein scheint, das sind brillante Couleurproben. Magda v. Mautner-Markhof, in einem energisch hingekneteten weiblichen Rückenakt, vor heller Biedermeier-Tapete, faßt die Dinge mit schöner Kraft von der sonnigen Seite. Fiebiger (Landschaft und Radierung), Streyl, Dietl (Wanddekor), Kalvach (originell kindliche Elementarbildchen auf schwarzen Tafeln), dann die mit den Farbenholzschnitten (Jung, Wallner und andere)

verdienen gute Noten. Die Damen Hilda und Nora Exner sind als Plastiker längst anerkannt; eine merkwürdige Zumbusch-Stilisierung in Marmor und eine Marmorgruppe „Liebe" (von Nora) und eine anmutig schlicht gegebene Mädchenbüste in Bronze (Hilda) sind des Beifalls sicher. Fritz Zeymer aber hat für Langenzersdorf ein bemerkenswert hübsches modernes Landhaus, mit geschnittenen Baumgängen um die Hofterrasse, modelliert. Gleichzeitig sah man eine Spezialausstellung origineller Handarbeiten von Frau Amalie Szeps. Häkelspitzen und Perlenarbeiten. In den letzteren besonders ist ein eigener Erfindungsgeist und eine selbstgeschaffene Virtuosität, die in Paris auf der Ausstellung der „Arts de la femme" mit einem wohlverdienten Preis ausgezeichnet wurden. Diese Ridiküls, Kolliers, Krawatten und so weiter, aus Stahl-, Granat-, Bernstein- und weißen Glasperlen in allerlei geschmackvollen Kombinationen sind in der Tat eine Spezialität und haben sich sogar flott verkauft. Frau Szeps ist aus der Rasse, die uns auch Henriette Mankiewicz gegeben hat.

NEUES ZUR WIENER BAROCKE. Dr. Josef Dernjač hat diesen Sommer eine gehaltvolle Arbeit zur Wiener Barocke erscheinen lassen: „Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts" (Wien, Hölder, mit 99 Illustrationen). Er vergleicht diese Bauwerke mit allen vorhandenen alten Aufnahmen, die zum Teil von der schließlichen Form sehr abweichen, hat aber auch die gute Idee, aus den Archiven der Wiener Stadtbaudirektion eine Anzahl bisher unbeachteter genauer Aufnahmen heranzuziehen, die ein Wiener Stadtbaudirektor in den Sechzigerjahren von den damals sehr gering geschätzten Bauten gemacht hat. Die Ergebnisse sind zum Teil überraschend. Es stellt sich heraus, daß die Vorbilder, teils italienische, teils niederländische, nur um wenige Jahrzehnte älter waren als die Wiener Ableger, und zwar standen schon einige italienische Muster unter dem Einfluß der katholischen Niederlande. Die Aufklärungszeit ließ sogar die einfachen protestantischen Formen in Wien aufkommen. Die deutsch-niederländische Spätrenaissance (Dietterlin, de Vriendt und andere) mit ihren schlanken dreistöckigen Fassaden, den seitlichen „Anläufen", Doppeltürmen, absonderlichen Turmhelmen und so weiter wird in Wien der mächtigen lombardisch-römischen Schule (Domenico Fontana, Martino Lunghi der ältere, Carlo Maderna und andere) und ihrer breit hingelagerten Zweistöckigkeit nie ganz verdrängt. Mancher direkte Hinweis ist sehr einleuchtend. Vorbildlich ist zum Beispiel die Abteikirche von Averbode-lez-Diest, des Rubens-Schülers Faid'herbe, die dem Architekten aus Sanderus' „Chorographia sacra Brabantiae 1659" und Le Roys „Coenobia et Castella Brabantiae 1667" bekannt wurde und zuerst jenen Zentralraum in die Vierung einfügt, der in unserer Peterskirche, nach Berninischem Vorgang in Sant Andrea am Quirinal, ovale Form erhält. Die Kirche zu Averbode hat aber vielleicht schon das unmittelbare Urbild der Peterskirche, Carlo Rainaldis Santa Maria di Monte Santo auf Piazza del Popolo in Rom (sowie Francesco da Volterras S. Giacomo de' Incurabili) direkt beeinflußt. Bemerkenswert ist es, daß Dernjač die Peterskirche nebst der Salesianerkirche wieder J. B. Fischer von Erlach zuschreibt, dem sie bekanntlich von Ilg abgenommen worden. Was ihn übrigens nicht verhindert, Fischer als „Eklektiker" niedriger einzuschätzen als die originelleren Hildebrandt und Galli-Bibiena. Seine Analyse der Karlskirche stellt diesen Eklektizismus in ein helles Licht. Das Motiv einer Kuppel zwischen zwei spiralig reliefierten „Trajansäulen" führt er auf Bartolis zwanzig Jahre älteres Werk: „Romanae magnitudinis monumenta" zurück, wo außer den beiden römischen Kaisersäulen auch der restaurierte Tempel des Honos und der Virtus, eine Rotunde mit zwei Ehrensäulen, publiziert ist. Die Wiener Reliefsäulen entsprechen übrigens, wie bekannt, den Säulen des Herkules vom Wappen Karls V. Die Konkavfassade ist zuerst von Fr. Borromini bei dem Oratorium von S. Filippo Neri (1650) und San Joso della Sapienza angewendet, weist aber direkt auf Rainaldis prächtige Santa Agnese in Piazza Navona (1652). Die Durchgänge unter den Türmen sind San Pietro entlehnt, die französisch durchgebildete Attika kommt von der Pariser Eglise des Minimes, die senkrechten Ovalfenster sind in Oberitalien (Guarini

und andere) häufig, die Ovalkuppel ist Berninisch, die Turmabschlüsse und Giebelfenster sind niederländisch, der Säulenportikus englischer Palladio, der damals eben nach dem Kontinent herübersickerte. Fischer von Erlach wußte allerdings mit seltener, organisierender Eigenkraft alle die disparaten Baugedanken in eine gewaltige Einheit zu verschmelzen und dieser seinen persönlichen monumentalen Prachtgeschmack aufzuprägen. Die Parallelisierungen des scharfblickenden Verfassers, unterstützt durch Nebeneinanderstellung der Grundrisse u. s. w., erstrecken sich auf den ganzen barocken Kirchenbau Wiens. Mag auch manches von diesen Einzelvergleichen mehr hypothetisch bleiben, so ist doch durch die überaus fleißige Arbeit einiger sicherer Grund gewonnen und dieses Kapitel der Wiener Baugeschichte der bisherigen oberflächlichen Betrachtung, ja Nichtbetrachtung entrückt.

KLING-KLANG-GLORIA. Unter diesem Titel hat der Verlag Tempsky-Freytag (Wien-Leipzig) ein reizendes, albumartiges Buch voll „Deutscher Volks- und Kinderlieder“, ausgewählt und in Musik gesetzt von W. Labler, illustriert von H. Lefler und J. Urban, auf den Weihnachtsmarkt gebracht. Es steht ganz auf dem internationalen Niveau und hat das Gute, daß es Erwachsenen und Kindern gleich gut gefallen kann. Leflers farbige Szenen, mit den sonnig-duftigen Landschaften und lauschigen Stübchen, in denen sich die buntgeblumten Kleidchen von Anno dazumal so gut machen, aber auch seine phantastischen Einfälle, mit dunklen, schaumsprühenden Meereswogen oder der herkömmlichen Christnachtstilistik, sind von liebenswürdigem Malergeist belebt. Einige sind Kabinettstücke; so die sonnenbeschienene Dorfstraße, durch die der Handwerksbursch auf die „Walze“ geht, oder die Stube mit dem urgemütlichen Kachelofen, wo Hoffmann von Fallerslebens Hänsel und Gretel das jugendliche Tanzbein schwingen. Auch die Umrahmungen und Vignetten, bei denen Urban wieder einmal seine ornamentale Verve zeigen kann, sind sehr ansprechend. Das schöne Buch wird gewiß viel Weihnachtsfreude bereiten.

KLEINE NACHRICHTEN

AUS DEM BERLINER KUNSTLEBEN. Ein bedeutsames Ereignis war es, daß wir die Stoffe, in die Karls des Großen Gebeine gehüllt waren, sehen durften. Geheimrat Lessing machte sie einer geladenen Gesellschaft zugänglich und sprach über sie im Hörsaal des Kunstgewerbemuseums überaus instruktiv und anregend.

Der eine der Stoffe, der älteste, zeigt eine Kreismusterung, in jedem Kreis steht ein aufgeschirrter Elefant mit Lebensbaum, der Rüssel und die Ohren sind ornamental behandelt. An der Kante befindet sich eine byzantinische Inschrift des Inhalts, daß der Oberkämmerer Michael in der kaiserlichen Manufaktur zu Byzanz ihn anfertigen ließ.

Ein byzantinischer Stoff ist er also, seine Formsprache aber, wie Lessing durch Beispiele belegt, sassanidisch.

In den Brüchen kann man die ursprüngliche Farbe erkennen: Azurblau und Smaragdgrün auf Purpur.

Dieser Stoff ist aus der Karl-Zeit selbst.

Der zweite ist jünger. Seine Anwendung hängt eng mit der Geschichte des kaiserlichen Leichnams zusammen. Nach der Heiligsprechung durch Paschalis wurden 1166 die Gebeine, die nun Reliquien waren, erhoben und in einer Tumba aus Holz vor dem Altar aufgebahrt.

Friedrich II. umhüllte mit jenem neueren Stoff die geweihten Reste. Dieser Stoff ist ein abgepaßtes Stück mit Palmetten und zierlich beweglichem Ornament aus hellen Häschen und Vögelchen gemustert. Typisch palermitanische Motive sind das.

Die Stoffe sind für eine mit Spannung zu erwartende Publikation Lessings hier mustergültig reproduziert worden. Sie leibhaftig gesehen zu haben, war ein ganz besonderer

Eindruck, denn sie wandern nun in die Verborgenheit des Reliquienschreins zurück und es ist anzunehmen, daß von der heute lebenden Generation sie niemand wieder zu Gesicht bekommt.

* * *

Von neuen Theaterarchitekturen ist zu berichten. Am Nollendorfplatz erhebt sich das Neue Schauspielhaus mit dem Mozart-Saal für Konzerte.

Leider führt uns dieser Bau, der von der Firma Boswau und Knauer errichtet wurde, architektonisch nicht weiter. Er ist abseits von den wirklich ernsten neueren Baubestrebungen entstanden. Nicht ganz so verfehlt freilich wie die komische Oper Biberfelds, da die Proportionen im Inneren gut, die Platzanordnung übersichtlich, Hör- und Sehverhältnisse günstig sind. Doch die Ausstattung des Zuschauerraums ist nicht baumeisterlichen Geistes, sondern im fadesten Dekorationsgeschmack. Tapezierkünste machen sich breit, Posamente hängen als kleinliche Abschlußkanten am Rand des ersten Ranges. Der Vorhang mit Palmetten, Pfauenfedern mit glitzernden Glaskugelketten ist in ethnographischer Karussel-Manier. Im Foyer herrscht buntscheckige Malerei. Keine Ausgestaltung merkt man, sondern nur das Zerrbild wahllos überladener Ausputzerei.

Das Vestibül hat bessere Qualität. Marmorwandbekleidung, Bronzetüren, Deckenbeleuchtung aus mattglühenden Glas-Cabochons bilden ein bewährtes Ensemble.

Nicht gut steht es mit der Fassade. Sie ist mehr geklebt und zusammengesetzt als gegliedert. Nach dem Nollendorfplatz wälzt sie sich, viel zu bombastisch für die nahe Miethausnachbarschaft, als ein starrendes Bollwerk vor mit Pantherwagenbekrönung auf den Seitenpfosten.

Die Seitenfassade präsentiert sich reiner. Sie bildet die Außenwand des Mozart-Saales und erreicht mit weißsprossigen, langen schmalen Fensterleisten, mit weiß gerundeten Ausbuchtungen eine gewisse Anmut, nur stimmen die beiden Gesichter des Baues eben gar nicht zusammen.

Außerordentlich gelungen ist dafür ein anderer Theaterrahmen, der aus der Messel-Schule hervorging, und zwar aus der legitimen, geistesechten.

Es ist ein Werk William Müllers und eine Könner- und Geschmacksprobe ersten Ranges, die dem Besteller wie dem Erfüller gleichermaßen Ehre macht.

Der Besteller war Max Reichhardt, der Direktor des Deutschen Theaters. Er wollte neben dem großen Bühnenhaus ein intimes Theater haben, um seinen Plan eines dramatischen „Kammerstils“ zu verwirklichen.

Neben dem Deutschen Theater lag ein Tanzhaus aus Altberliner Quartierlatin-Zeiten. Aus diesen Räumen, die sehr günstige Proportionen hatten, erwuchs das Kammerspieltheater. In seiner Formulierung ist alles Ausdruck und Ausgestaltung, organische Führung ohne jeden überflüssigen, nur von außen hinzugetanen Putz und Schmuck.

Es galt, das Wesen der hier zu beherbergenden Kunst auszudrücken, also Sammlung, Intensität, Konzentriertheit. Es ward ein Material und eine Farbengebung voll tiefer Ruhe und zugleich schwingender Resonanzwirkung erwünscht, und so ward Vorraum und Bühnensaal ganz in Holz gekleidet.

Der Vorraum, graziös in seiner schmalovalen Linie, hat Wände aus Padukholz mit feingeperltem Rahmenwerk, kastanienfarbig schattiert und dazu einen warm leuchtenden roten Teppich, als festlich hohen Klang dazu der gelbkörnige Marmor der Ibsen-Büste von Kruse.

Der Saal ist in weißgelbem Holz ausgefüttert, er hat eine Logenempore mit diskreten Fensterausschnitten, brokatgardinenverhüllt. Lichtgrün liegt die Decke darüber. Beleuchtung gibt eine Kristallkrone mit elektrischen Kerzen und Wandarme, gleichfalls mit Kristallbehang, unter dem nach Verlöschen der oberen Kerzen das Notlicht während des Spiels geheimnisvoll schimmert.

Dreihundert tiefe rote Polstersessel bilden das Sitzmobilar. Am bedeutsamsten aber ist die Bühnenkomposition.

Die Bühne ist, um die Unmittelbarkeit zu verstärken, ganz niedrig gelegt. Sie hat keinen Jenseitscharakter, sondern betont Einheit und Gemeinsamkeit des Erlebnisses. Kein Souffleurkasten bezeichnet die Grenze, vielmehr leiten vermittelnd zwei Stufen in den Saal. Eine rote Brokatportiere schließt den äußeren hohen Bühnenrahmen. Gleitet sie auseinander und hebt sich dann der zweite mattgraue Velourvorhang um die halbe Höhe bis zum Rand des inneren Bühnenrahmens, so hat man das Gefühl, daß sich die Wände zu einer Vision auftun.

Der Eindruck der ersten Vorstellung, der Gespenster, war ungeheuer. Dieser Raum mit seiner Geschlossenheit übte eine Vermittlung, eine atmosphärische Verdichtung ohnegleichen. Er sammelte den Eindruck zu einer gedrängten Fülle, er ballte ihn zusammen, er schuf Rapporte und Fluidumbeziehungen, er kettete die beiden Welten des Begebnisses und der Schauenden mit seelischen Fibern zusammen. Er ward zu einem märchenhaften Schrein, des Wunderbaren voll.

Diese ganz anderen Proportions- und Distanzverhältnisse, diese neuen Bedingungen der Reaktion ergaben neue Wirkungsmöglichkeiten, eine besondere Dynamik, besondere Zeitmaße und Taktvariationen. Stumme Szenen, Bewegungsmotive, das Seelisch-Symbolische des Bildes an sich, ohne die Worte, bekommen hier vertiefte Bedeutung.

Dafür hatte Edvard Munch, der nordische Maler, der in seinen Blättern so hellsichtig die Gespenster im Alltagsleben erscheinen läßt, viele Anregungen gegeben: Figuration der Personen zueinander, die steile Schmerzenslinie der Mutter über dem zusammengebrochenen Trümmerkörper des Sohnes, das irr-verzweifelte Umgehen Oswalds im grauen Schattendunkel des Gemachs mit seinem strengen patrizischen Hausrat. Eine seelische Instrumentation war hier wirksam, die unwiderstehlich in Bann schlug.

Es ist zweifellos, daß die Gelungenheit dieser Kammerspiele und ihres Rahmens aus der absoluten Einheitlichkeit, aus der von innen heraus, aus dem Wesen der Sache abgeleiteten Lösung gekommen ist. Das Prinzip des Organischen, der „inneren Form", hat hier wieder gesiegt. So einfach und überzeugend das im Grund ist, so geringe Allgemeingültigkeit hat es. Das erkennt man unstreitig bei unserem neuesten offiziellen Bauwerk, der romanischen Halle im Zoologischen Garten. Sie ist dazu bestimmt, die berühmte „romanische Ecke" am Kurfürstendamm „glücklich zu ergänzen". Wir haben dort, um die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche gruppiert, das eine romanische Haus, das mit seinen tief hinter Säulen-Loggien liegenden Fenstern zu unserem trübnördlichen Klima und der frühen Dunkelheit der Wintertage so gar nicht stimmt, dann seinen jüngeren Nachfolger, der manch reizvolles Detail an Steinmetzvignettenkunst aufweist, aber sich seinen ganzen stolzen Charakter dadurch verderben muß, daß er der wirtschaftlichen Notwendigkeit halber im Untergeschoß Warenläden aufzunehmen gezwungen ist.

Hier sieht man recht das Schiefe und Widerspruchsvolle: Eine Stilarchitektur von größtem Anspruch wird aufgeführt und vom Anfang an wird sie durch unpassende Beimischung verdorben. Der Widerspruch geht noch weiter. Die Läden stören mit ihren Tapeten- und Zigarrenauslagen nicht nur den Palazzocharakter, der Palazzocharakter wird umgekehrt auch den Läden hinderlich.

Gerade in Berlin hat sich in den letzten Jahren ein zweckmäßiger und mit seinen Zweckmitteln schmuckhaft wirkender Ladentypus ausgebildet. Materialstil bildet ihn und festgefügter, lebendig übersichtlich entwickelter Zusammenhang aller Teile macht ihn zu einer organischen Einheit.

Er baut sich in Glas und Metallfassung heraus, die Schaufenster buchten sich und bilden den Eingang, die Tür, fazettiert mit großgeführten Messinggriffen, die Oberlichtkästen, die in das Rippengefüge der Metallmontierung einbezogenen Vitrinen, das alles schließt sich mit überzeugender Notwendigkeit zusammen.

Solch technisch konstruktive Sachlichkeit in reinem Materialstil hat man sich natürlich bei der romanischen Fassade nicht gestatten können, und so mußte man aus einem ganz unfruchtbaren Zwang heraus, die Läden in der alten Art einbauen als verglaste, große Löcher in der Fassade.

Das Schiefste in dem romanischen Trio ist aber nun die Halle geworden. Auf dem Gelände des Zoologischen Gartens gebaut, kommt sie von vornherein mit seiner lustigen japanisierenden Festwiesenarchitektur in Zwiespalt, vor allem aber in Zwiespalt mit sich selbst. Denn die Innenräume sind große, aus Glas und Eisen gefügte Hallen, rein technische Konstruktionen, und die romanische Fassade mit kurzstämmigen Säulenordnungen, Löwen und Adlern ist eben nur als eine Maskeradenatrappe vorgeklebt. Kompromittierend deutlich wird das besonders am Abend, wenn hinter der Kulisse zusammenhangslos ohne lebendige Vermittlung das mächtige, hell leuchtende Hallendach aus Glas und Eisenrippen auftaucht.

Und diese Maskerade ist, abgesehen von ihrer Berufsverfehlung an dieser Stelle, nicht einmal als Stilkostüm gelungen. Man fragt sich daher doppelt, warum und wieso? Versetzt man sich in den Gedankengang des Entwerfers, des Baurates Gause, so ist wohl die Überlegung die: technische „Nüchternheiten“ mit dem Schmuck und Zierrat eines alten Stils zu verkappen. Nun ist aber auch der alte Stil in diesen Händen phantasielos und nüchtern geraten und es bleibt nur der Eindruck mißverständlicher, peinlicher Scheindekoration übrig.

Öde und leer sind die Fensterbehandlungen, hellgrünes und weißes Eisglas, wie es für Hinterkorridore von Hotels passen mag. Seiten- und Vorderfassade haben keinen logisch-natürlichen Zusammenhang. Und komisch war, wie neben den hieratischen Löwen das Banner der Automobilausstellung hing. Dieser Anfang vervielfachte noch den Widerspruchscharakter und das Zwitterhafte dieser Halle. Denn gerade die Automobile haben es, wie sich hier in vollendeten Beispielen zeigte, erreicht, sich zu einer äußeren ausdrucksstarken Formulierung zu entwickeln, die aus den technischen Bedingungen, aus den Gebrauchsvoraussetzungen des Fahrzeuges sich ergibt.

Energisch akzentuiert kommt sein Charakter zur Erscheinung. Niedrig gelagert, mit der blanken, zwischen den Vorderrädern eingebauten Maschinerie, streckt sich der lange Tourenwagen. Trotz der Schwere erweckt er den Eindruck des Luftdurchschneidenden. Die Karosserie baut sich in allmählicher Steigerung vom Chauffeur-Parterre über das erste Coupée zu dem Hochsitz der ersten Etage auf. Alles Zweckdetail hat eine schmuckhaft wirkende Ausbildung erfahren. Die Linienführung des Wagenkastens wird parallelisiert durch den kurvig geführten Lauf der fazettierten Scheiben. Die blanken Metallteile, das Lederzeug des amerikanischen Planverdecks, die aufklappbaren Holzstellagen für das Gepäck auf der Rückseite mit ihrem Speichenwerk, das alles ist so zweckvoll, so auf Zusammenhangsgliederung angelegt, daß es wie alles Gemäße, in sich Richtige und Stimmende, auch eine ästhetische Befriedigung auslöst.

* * *

Im November fand in den Salons von Friedmann und Weber, die übrigens das Hohenzollern-Kaufhaus nach Hirschwalds Tod übernommen haben, eine Miniaturenausstellung statt, die kenntnisreich und klug von Dr. Fritz Wolff inszeniert war. Freilich gerade nach Wien wird man von Miniaturenkünsten nicht viel Neues berichten können. Wiener Sammler vor allen haben sich durch Hergabe ihrer Schätze um unsere Berliner Ausstellung verdient gemacht: Angelo von Eisner-Eisenhof, Gottfried Eißler (mit seinen Alts und Waldmüllers, der kaiserliche Rat Flesch mit dem interessanten Eskeles-Porträt von Weixlbaum und dem Altwiener Bürgermädchen, Dr. Anton Löw, Simon Ritter von Metaxa, Guido von Rhó, Alfred Straßer, um nur einige zu nennen, deren Besitz ja durch die Wiener Ausstellungen bekannt ist.

Aber auch noch andere Welten tun sich auf: Englische Kulturen des XVIII. Jahrhunderts, man sieht feingliedrige Verwandte der Romney, der Gainsborough. Diese Damen haben alle ovale Gesichter von hauchzartem Teint, die Locken rieseln darüber, Blumen und Bänder umspielen sie, breitrandige Federnhüte rahmen die Köpfe. Und wendet man die feinen Medaillons mit dem Gold-, Perl- oder Filigranrand, so findet man auf der Rückseite eine kunstvoll geflochtene Flächenmusterung aus Haar, von einer Flechte umrahmt und mit den Initialen in Perlenstickerei.

Auch norddeutsche Bürgerlichkeiten stellen sich ein, Gestalten wie aus Ifflands Familiengemälden. Der liebe Meister Chodowiecki kommt und Frau Chodowiecka, er im braunen Rock mit säuberlichem Haarbeutel, sie das gemütliche Hausfrauengesicht vom Kopfschleier umhüllt; Justizamtmänner im blauen Frack mit goldenen Knöpfen; Madames mit rundbackigem Vulpiusgesicht und blanken Augen; Demoiselles mit schmachtenden Ringellocken am Spinett. Diese Technik liebt an den Frauen besonders die Spitzentücher, die für die minutiöse Nachbildung so dankbar sind und die als Filigrangeäder über der zarten Haut des Halses eine Geschmackswirkung geben. In ähnlicher künstlerischer Absicht werden die wehenden Schleier verwendet, und das weiche Gefieder des Pelzwerks dient dazu, den Pfirsichflaum der Haut zu nuancieren.

Auch moderne Kleinkunst fehlt nicht ganz. Emil Orlik hat einige subtile, in feinfingeriger Juweliertechnik gearbeitete Werke von höchstem Geschmackreiz ausgestellt. Wie zu einem Akt der geäderte Hautton des Elfenbeins für den Körper benützt ist, wie ein weißer Stuhl gegen goldmustrigen, schwarzgrün und violetten Hintergrund steht, wie eine Korallenschnur einen Hals pointiert, das ist von einer feinschmeckerischen Delikatesse.

Bei Keller & Reiner interessierte die Studienbeute Kuhnerts aus Afrika und Ceylon voll Kiplingscher Dschungelstimmung und Lesser Urys groß geschaute Sintflutszene der im Todesgraun ringenden, an den Felsen geklammerten Menschen.

Bei Gurlitt sah man Brangwyns braunrot schwellendes Bild der Ziegenhirten wieder; balladeske Landschaftsstimmungen von Oskar Graf; einen schimmernden, blühenden Lilienfors: Birkhühner in Reif; eine Körpersinfonie von Ludwig v. Hofmann: Badende Jungen; ein Jugendselbstporträt Trübners, das an den Grünen Heinrich denken läßt; beseelte Dämmerungsinterieur Reifferscheidts.

Bei Schulte gibts Jugend und Nachwuchs. Der Klub der Berliner Landschafter verblüfft zwar nicht durch hervorragende Qualitäten, aber er zeigt eine künstlerisch anständige und gute Haltung.

Die Mitglieder stellen den Jahrgang von Zwanzig bis Dreißig dar. Ihr Senior aber ist ein Mann von vierzig Jahren, Leonhard Sandrock. Vom ihm sieht man einige echt und leibhaftig erfaßte Hafenbilder aus Hamburg und Genua. Die dankbaren Motive des wolkig geballten Grau, aus dem die massigen Leiber der Schiffskolosse tauchen, die verschwimmende Einheit von Luft und Wasser, dies Nebelelement, das die Formen löst und eine Schleierstimmung breitet, ist glücklich getroffen.

Ein Landschaftsidylliker, der die stillen, friedevollen Dorfkirchen-, Teich- und Gärtenausschnitte liebt, ist Karl Wendel. Ernst Kolbe reizen die merkwürdigen, ornamentalen Effekte, die Frost und Eis in der Landschaft wirken: die blaugrün starre Felderfläche voll schillernder Weiße und der Luftraum wie ein Gewölbe aus blankem Stahl.

Eine niedliche Anmut haben die Landschaftsminiaturen von Hans Klohß. Zierliche Ausschnitte geben pikante Luftsilhouetten von Dächern, Schornsteinen, Windmühlen.

Felix Poppenberg

FLUGBLÄTTER FÜR KÜNSTLERISCHE KULTUR. Neue Schlagworte sind gefährliche Geschenke. Von schöpferischen Menschen in die Welt gesetzt, die neue Wege zu erhellen vermögen, werden sie bald auch von Jenen aufgegriffen, welche nur die vorhandenen Mängel zu empfinden, aber nicht zu bessern im stande sind. Oft leider auch von jenen Schlauen, die es verstehen, den Mantel nach dem Wind zu drehen.

Ein solches Schicksal ist auch dem schönen Worte widerfahren, das eine große Aufgabe unserer Zeit, die Hebung künstlerischer Kultur, benennt. Und je wichtiger alles ist, was als wertvoller Beitrag zu ihrer Lösung begrüßt werden kann, um so notwendiger wird es sein, daß nur Diejenigen öffentlich zu Worte kommen, die wirklich Förderndes zu sagen haben. Unter dem Titel: Flugblätter für künstlerische Kultur, herausgegeben von W. Leven in Stuttgart bei Strecker & Schröder, ist eine Sammlung von Heften erschienen, die in populärer Form und zu mäßigem Preis Anregungen auf diesem Gebiete bringen wollen. Es liegt sehr viel guter Wille in diesem Unternehmen und es ist sehr viel Feuer und Eifer in den fünf ersten Heften aufgewendet worden. Ist aber nicht die strengste Selbstprüfung und ein hohes Niveau der sprachlichen und sachlichen Darbietungen für alle Jene Vorbedingung, die ernstlich Kultur fördern wollen?

Wenn wir diesen Maßstab anlegen — und noblesse oblige gilt wohl auf keinem Gebiete so sehr wie auf dem der ästhetischen Propaganda — so hält wohl nicht alles hier Gebotene stand; vielfach muß der gute Wille zur Entschädigung für das angerufen werden, was noch nicht auf jenem Niveau steht, das anderwärts schon erreicht worden ist. Da es aber keineswegs unsere Absicht sein kann, löblichen Intentionen in den Arm zu fallen, so sei hier weniger das betont, was uns bei dem Vorliegenden besonders schmerzt, als das, was uns daran gefällt. Da ist vor allem das Heft über „Neue Theaterkultur" zu erwähnen, wegen seiner Sachlichkeit und knappen, sicheren Form. Es unterrichtet mit klaren Darstellungen und gut gewählten Illustrationen von dem schon Erreichten und noch Erreichenswerten. Dann sei noch der Essay hervorgehoben, in dem Professor Dr. P. J. Rée darauf hinweist, daß für den guten Geschmack zuerst auch eine gute Begabung vorhanden sein muß, bevor es der Kunstwissenschaft gelingen kann, ihre Führerrolle wirksam zu betätigen.

H. Fischel

EIN BUCH ÜBER CHROMOLITHOGRAPHIE. Das Gebiet des Adhäsionsdruckes, das schon durch seinen Schöpfer Alois Senefelder vielfältig gestaltet wurde und seither eine ungeahnte, weite Entwicklung erfuhr, hat in dem Verfasser des vorliegenden Werkes * einen Bearbeiter gefunden, der in seiner bedächtigen, klaren und genauen Weise alles vor Augen führt, was einerseits dem Lithographen als Praktiker, andrerseits aber dem Künstler, der an eine Vervielfältigung seiner farbigen Werke denkt, zu wissen nötig sein kann.

Die Lithographie, deren vielfältige Gestaltungsmöglichkeit seit jeher kräftig zu Tage trat, ist weiters in der Gegenwart durch die Verbindung mit den verschiedenen Arten der photomechanischen Verfahren zu Ergebnissen gelangt, die in unzähligen, fein abgestuften Varianten fast jeden Wunsch auf dem Gebiet des polychromen Druckes erfüllen können.

Eine so bedeutende Fülle des Stoffes in den Raum eines noch immer handlichen Werkes zu bringen ist dem Verfasser trefflich gelungen. Er geht hiebei bezüglich der Gruppierung in genetischer Weise also vor, daß er mit dem materiellen Teil beginnt, das Prinzip der Technik erklärt, die lithographische Platte und ihre wichtigsten Ersatzmittel zeigt, ihre Eigenschaften bespricht und sodann die Werkzeuge und Gerätschaften so wie die notwendigen Chemikalien vorführt; endlich die verschiedenen, vielfach ineinander greifenden Verfahren zur Herstellung der mannigfaltigen Arten der Drucke genau erörtert.

Es ist leicht begreiflich, daß das Kapitel über Materialien nicht etwa vom Standpunkt des Chemikers aus behandelt ist, sondern im ganzen den Charakter einer praktischen, gewissenhaft zusammengestellten Warenkunde an sich tragen mußte. Selbstverständlich fehlt es jedoch nicht an den nötigen Winken, deren Befolgung durch die von der Chemie gelehrten Tatsachen geboten sind.

*) Hesse, Friedrich. Die Chromolithographie, mit besonderer Berücksichtigung der modernen, auf photographischer Grundlage beruhenden Verfahren und der Technik des Aluminiumdrucks. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage, mit 131 Abbildungen und 20 Beilagen. Halle a. S. Wilhelm Knapp. 1906. Großoktav.

Nach der Vorführung des Adhäsionsdruckes im allgemeinen folgen die besonderen Arten, bei denen die photographische Technik eine wichtige Rolle spielt. Die Herstellungsarten der auf photomechanischen Wege gewonnenen mehrfarbigen Adhäsionsdruckbilder sind hier in ihren verschiedenen Abarten klar und liebevoll dargestellt und sodann die bei dem immer größer werdenden Mangel an Lithographiesteinen so wichtige Frage der Algraphie, des Ersatzes der Steinplatte durch das Aluminiumblech, erörtert und die hiehergehörigen Verfahren erklärt.

Außer dem Verfasser, dessen schriftliche Arbeiten auch in rühmlicher Weise in der französischen Literatur Eingang gefunden haben, verdienen auch noch mehrere Verlagsanstalten alles Lob, die eine Reihe trefflicher Kunstbeilagen zu Verfügung stellten, wodurch die Aufnahme der dargebotenen Lehren noch weiters gefördert wird. Hans Macht

DRESSLERS KUNSTJAHRBUCH für das Jahr 1906 (Leipzig bei E. Haberland). Eine Zusammenfassung der Angaben über die Mitglieder der deutschen Kunstgemeinde, über Pflegestätten deutscher Kunst, über das Publikations- und Sammelwesen in deutschen Landen entspricht sicher einem praktischen Bedürfnis, fördert den Kontakt, erleichtert den geistigen Austausch zwischen den Beteiligten. Offizielle Quellen stehen nicht überall zur Verfügung und die privaten Mitteilungen erfolgen unregelmäßig und nicht immer objektiv und ausführlich genug. Die Scheu vor der Öffentlichkeit oder die Gleichgültigkeit gegen sie, liegt so tief im Wesen vieler Künstler begründet, daß die Erscheinung der Unzugänglichkeit und Verschlossenheit sehr häufig ist. Trotz solcher Schwierigkeiten für die Redaktion bietet das Kunsthandbuch von Willy O. Dreßler durch Übersichtlichkeit der Anordnung und angenehme handliche Form einen guten Nachschlagebehelf. Es ist zu hoffen, daß die folgenden Jahrgänge immer mehr an Vollständigkeit und Zuverlässigkeit wie an Objektivität der Nachrichten gewinnen werden und so ihrem Ziel immer näher rücken. Für den Beginn spricht die Reichhaltigkeit des Gebotenen in güngstigem Sinne.

Hartwig Fischel

RUDOLF VON LARISCH. BEISPIELE KÜNSTLERISCHER SCHRIFT. III. SERIE. In dritter Folge ist die Sammlung künstlerischer Schriften erschienen, welche der rührige Vorkämpfer für die Neubelebung unseres Schriftwesens, Rudolf von Larisch, bei A. Schroll & Co. erscheinen läßt. Es treten immer neue Kräfte auf den Schauplatz — jüngere, heranwachsende und ältere, ausgereifte —, die noch nicht zu Worte, d. h. hier zur Schriftprobe kamen. Daß sich die Jugend dieser Bewegung mit Eifer und Begeisterung anschließt, ist nicht zu wundern. Die Jugend ist stets bereit, fruchtbringende Anregungen aufzunehmen. Daß aber auch ausgereifte Künstler, veralteter Grundsätze müde geworden, sich gerne dem modernen Heerbann anschließen, beweist die Lebenskraft der Ideen, welche diesen künstlerischen Wettbewerb auf einem Spezialgebiet, der Graphik, hervorgerufen haben. Besonders zu begrüßen ist dabei, daß immer mehr Beispiele aufgenommen werden, welche statt unzusammenhängende Wortbilder Satzbilder vermitteln und mitunter auch die Buchseite als Ganzes künstlerisch zu lösen suchen; denn gerade die Ausbildung der Gesamtheit des Schriftbildes ist die wichtigste Aufgabe, zu deren künstlerischer Lösung die Bewegung führen soll und schon geführt hat. Die Schrift, welche im Zusammenschluß einer Seite, eines Feldes, eines Rahmens die günstigste zur Erzielung einer glücklichen ornamentalen Wirkung ist, wird auch die wertvollste für den Künstler bleiben, der mit der Schrift eine Wirkung erzielen will. Diesem Ziel muß sich auch die persönliche Note unterzuordnen verstehen. Hartwig Fischel

LEWIS F. DAY. ALTE UND NEUE ALPHABETE. Die anziehende Sammlung alter und neuer Alphabete, welche Lewis F. Day nun in zweiter vermehrter Auflage (Leipzig, K. W. Hiersemann) erscheinen läßt, behandelt ein Gebiet, das wohl nahe verwandt, aber nicht identisch mit jenem ist, auf welchem die künstlerische

Seite der Schrift in den Vordergrund gestellt wird. Die Nachbildung vorhandener Alphabete, und mögen sie auch so vollkommen sein, wie viele der von Day vorgeführten, wird leicht zur Unselbständigkeit, zur inhaltslosen Schablone führen, die auf dem Gebiet der Schrift wie anderwärts jeden Fortschritt aufhält. Davor mögen alle Unerfahrenen, welche das handliche Büchlein benützen, das nun in verbesserter und nicht unbeträchtlich vermehrter Auflage vorliegt, gewarnt werden; sie mögen die anregende Sammlung nur ja nicht als eine Quelle betrachten, die sie unvermittelt in das eigene Arbeitsgebiet leiten können. Wie jedes einzelne Alphabet aus dem Zusammenwirken der Tradition, der Materialbehandlung und Technik mit der persönlichen Veranlagung entstand, so kann naturgemäß auch nur derjenige aus diesen Alphabeten ein gutes Schriftbild konstruieren, der unter dem Einfluß dieser Faktoren stand, also der schaffende Künstler selbst. Der eigentliche Wert liegt in Anregungen, die aus der speziellen Art erwachsen, in welcher früher und heute von tüchtigen Künstlern solche Fragen gelöst wurden. Unerläßlich ist die Ergänzung durch Vorbilder für die Verwendung der Buchstaben zu ganzen Schriftcharakteren. Ein anderes Bändchen desselben Autors gibt dazu die Handhabe. Hartwig Fischel

DIE ARCHITEKTUR VON GRIECHENLAND UND ROM. Von W. J. Anderson und R. Phené Spiers. (Leipzig bei K. W. Hiersemann.) Das vorliegende Werk nennt sich eine Skizze der historischen Entwicklung und stellt eine Bearbeitung und Ergänzung von Vorträgen dar, die an der Kunstschule von Glasgow durch William J. Anderson bis zu seinem Tode gehalten wurden. R. Phené Spiers hat dabei die letzten Kapitel über griechische und alle über etruskische und römische Architektur selbständig behandelt. Eine beträchtliche Anzahl von Illustrationen, denen vorwiegend gute photographische Aufnahmen zu Grunde liegen, unterstützt den Wert der Arbeit, die vielfach auf die wertvollen und gründlichen Studien zurückgreift, welche die École des Beaux Arts in Paris seit Generationen gepflegt hat. Damit ist auch schon gekennzeichnet, daß das Werk nicht für Archäologen geschrieben ist und nicht den strengen Standpunkt exakter Forschung allein gelten läßt. In lebendiger Form vermittelt es die Resultate der wissenschaftlichen Untersuchungen für jene, die Belehrung und Anregung suchen, denen mit einem zusammenfassenden Bild mit herausgehobenen typischen Fällen mehr gedient ist, als mit ermüdenden langatmigen Auseinandersetzungen. In unserer Zeit der Abrechnung mit der Vergangenheit und des erwartungsfreudigen Ausblickes in die Zukunft bedarf der angehende Künstler wie der werktätige Kunstfreund einer Belehrung, die ihn rasch und dabei doch verläßlich von jenen Resultaten unterrichtet, welche die Wissenschaft aus dem Studium der alten Epoche ableitet. Gerade die Kunst der Griechen und Römer ist von den Archäologen und Philologen förmlich mit Beschlag belegt worden. Und doch führt der Weg zum vollen Verständnis alter Kunst nur wieder über die Kunst. Er muß für jede Generation neu gebahnt, in anderer Form vermittelt werden. Eine solche spezielle Mission scheint uns das vorliegende Buch zu besitzen und in guter Art zu erfüllen. Es ist für Kunstjünger geschrieben und entbehrt nicht jener Begeisterung und Wärme, welche mitreißt und der Beredsamkeit Schwung und Farbe verleiht. Solche Eigenschaften sind wertvoller für belehrende Zwecke wie peinliche Korrektheit, die langweilt. Allerdings ist hier auch der Gegenstand von so besonders günstiger Art, daß gründlichste Forschungen ebenso zahlreich vorliegen, wie glänzende Dokumente der Kunst, die nur in guten Bildern gezeigt zu werden brauchen. Beide Hilfsmittel sind hier in passender Form gehandhabt worden. Hartwig Fischel

VON NORDISCHER VOLKSKUNST. Die germanischen Volksstämme, welche den Norden Europas und insbesondere den Rand der Ostsee und Nordsee besiedeln, zeigen zumeist eine sehr charakteristische volkstümliche Kunstbetätigung. Je mehr ihre Art bis in die neueste Zeit ein sicheres Festhalten an alten Überlieferungen zeigt, desto wertvoller wird auch in unseren Tagen das Studium dieser Tätigkeit sein, das sich bis in sehr frühe Zeiten zurückverfolgen läßt. Einige reichsdeutsche Zeitschriften haben das

Gebiet dieser Forschungen seit längerer Zeit gepflegt, wenn auch nur in der Form zerstreuter Aufsätze, die Reisebeobachtungen, Museumswanderungen, aktuelle Restaurierungsfragen zur Veranlassung hatten. Nun zeigt einer der rührigsten Beobachter und fleißigsten Chronisten, der geheime Baurat K. Mühlke, in einem höchst anziehenden Sammelband, der im Verlag Wilh. Ernst & Sohn in Berlin 1906 erschien, daß schon eine sehr stattliche Anzahl solcher Streifzüge gemacht wurden. Diese Aneinanderreihung in zwangloser Form ist um so verdienstvoller, als die Zeitschriften und Jahresberichte, welchen die Aufsätze entstammen, verschiedensten Zwecken gewidmet sind. Es ist sicherlich sehr zu empfehlen, daß das immer noch steigende Meer von Fachzeitschriften auf dem Gebiet der Kunst und Kultur gelegentlich solchen Prüfungen unterzogen wird und daß so wertvolle Mitteilungen und Darstellungen vor der Vergessenheit gerettet werden, welche ihnen sonst droht. In ihrer Zusammenstellung nach einheitlichen Gesichtspunkten wird jedem weiter Bauenden ein sehr mühsames Suchen erspart und den Wißbegierigen ein übersichtliches Belehrungsmaterial geboten. Es sind Bausteine für den Aufbau eines Werkes, dessen Zeit vielleicht noch nicht gekommen ist.

In der Anordnung der Aufsätze wurde von Mühlke eine Folge beobachtet, welche durch Momente der historischen Entwicklung zu begründen war.

Die ältesten Kultureinflüsse gehen vom skandinavischen Norden im Osten Europas aus und können in ihrem Weiterschreiten nach Westen bis zur holländischen Küste verfolgt werden; der lebhafte Wechselverkehr dieser Küstenvölker drückt sich deutlich in der Verwandtschaft gewisser Anschauungen im Hausbau und den häuslichen Einrichtungen aus. Der Beginn der Sammlung ist dem so interessanten skandinavischen Holzbau gewidmet, der auch in diesen Blättern schon besprochen wurde. Die zahlreichen nordischen Museen für Volkskunde erfahren in mehreren Artikeln eine eingehende Berücksichtigung. Die großen Hansestädte, besonders Lübeck, Hamburg, Danzig, erscheinen durch liebevolles Eingehen auf lokale Eigentümlichkeiten wiederholt gewürdigt, auch das niederdeutsche Bauernhaus, besonders jenes in den Vierlanden, wird gut beleuchtet. Den Schluß bilden Aufsätze über holländische Bauten und Äußerungen volkstümlicher Kunst in Holland. Es sind immer nur Streiflichter; Eindrücke, Erlebnisse künstlerisch empfänglicher Leute vom Baufach, unterstützt durch anspruchsloses Illustrationsmaterial, in dem Zeichnungen mit Lichtbildern wechseln; stets auf das Sachliche gerichtet. Und doch gibt die Gesamtheit der Beiträge ein reiches, lebendiges Bild von den Zusammenhängen und den Intimitäten nordischer Volkskunst. Darum sei das Buch aufs beste begrüßt. Hartwig Fischel

ALTSCHWEIZERISCHE BAUKUNST. Es berührt sonderbar, wenn in der Zeit der hoch entwickelten photographischen Technik vorhandene Baudenkmale, besonders aber solche von malerischer Wirkung, durch ein Verfahren veröffentlicht werden, das einst als notwendiges Übel in den Kauf genommen werden mußte. So wertvoll die lineare Darstellung mit der Feder bei geometrischen Projektionen bleiben wird, für die Vorführung malerischer Architekturbilder wird sie nur in höchster künstlerischer Vollendung berechtigt bleiben. Diese Eigenschaft kann man aber wohl den fleißigen Zeichnungen nicht beimessen, mit denen der Architekt Anheißer die reizvollen Überreste alter volkstümlicher Baukunst in der Schweiz uns vorführt.* Es ist gewiß sehr verdienstlich, diesen Spuren nachzugehen; es ist zur Kenntnis des Vorhandenen mitunter auch nützlich, durch eine zeichnerische Andeutung auf Einzelnes aufmerksam gemacht zu werden. Der Gegenstand selbst aber wird durch eine solche Vorführung nicht genügend tief gefaßt. Sie erweckt nur den Wunsch nach Jemandem, der den dornenvollen Weg der Veröffentlichung mit ebenso viel Fleiß und Ausdauer und mit höher entwickelten Hilfsmitteln betritt, wie der Urheber der vorliegenden Reiseskizzen.

Als Vorarbeit zu einem solchen Werk werden die Architekturskizzen ihren Wert geltend machen können. Hartwig Fischel

* Dr. R. Anheißer. Altschweizerische Baukunst. Bern, A. Francke.

PREISAUSSCHREIBEN. Der Verband österreichischer Kunstgewerbemuseen schreibt unter allen im In- und Ausland wohnenden österreichischen Künstlern einen Wettbewerb für den Entwurf einer Plakette aus, welche anläßlich der vierzigjährigen Regierungsfeier des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein die Förderung der Kunst und Künstler, die Seine Durchlaucht seit Jahrzehnten in hervorragender Weise betätigt hat und die insbesondere auch den österreichischen Museen im reichstem Maße zu gute kam, zum Gegenstand haben soll. Verlangt wird eine durchaus selbständige Arbeit, und zwar ein nicht skizzenhaftes, sondern vollkommen gußreifes Gipsmodell, mindestens in der Naturgröße von 20 : 30 Zentimeter, entweder überhöht oder als Querbild; erwünscht wäre die Vorlage des Modells in größerem Maßstab. Das Werk muß zur Befestigung auf einer entsprechenden Steinunterlage geeignet sein. Die allfällige Inschrift, deren Wahl dem Künstler vorbehalten bleibt, ist in lateinischer Schrift abzufassen. Der Verband österreichischer Kunstgewerbemuseen setzt hiefür drei Preise aus: den ersten im Betrag von 500 Kronen, den zweiten im Betrag von 300 Kronen und den dritten im Betrag von 150 Kronen. Das Preisgericht ist berechtigt, von der Erteilung eines oder des anderen oder auch aller Preise abzusehen und einen zweiten, nur auf geladene Künstler beschränkten Wettbewerb auszuschreiben, falls keines der eingesandten Modelle seinen Beifall findet. Die für diesen Wettbewerb bestimmten Arbeiten sind bis zum 28. Februar 1907 mit einem Kennworte versehen, jedoch ohne Nennung des Künstlernamens an die Direktion des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn, Elisabethstraße 14, als Vorort des Verbandes österreichischer Kunstgewerbemuseen, einzusenden. Der Name des Künstlers, seine genaue Adresse samt Angabe seines Geburtsortes und Studienganges ist in einem gleichzeitig an die Direktion des Mährischen Gewerbemuseums zu sendenden verschlossenen Umschlag, welcher das Kennwort der Arbeit trägt, bekanntzugeben. Jeder Künstler verpflichtet sich durch seine Beteiligung, die preisgekrönte und zur Ausführung angenommene Arbeit binnen sechs Wochen nach Erteilung des Auftrages für einen weiteren Betrag von 500 Kronen in einem zum Gusse vollkommen geeigneten ziselierten Bronzemodell beizustellen, womit das unbeschränkte Urheberrecht an den Verband österreichischer Kunstgewerbemuseen übergeht. Entwurf und Urheberrecht aller übrigen, nicht zur Ausführung gelangenden Arbeiten bleiben Eigentum des betreffenden Künstlers.

PREISAUSSCHREIBEN. Der Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig veranstaltet unter den deutschen Künstlern einen Wettbewerb zur Erlangung geeigneter Entwürfe zu einem farbigen Plakat, das einen Hinweis auf die Leipziger Messen enthalten und in dem Format Höhe 90 Zentimeter zu Breite 60 Zentimeter sowie beliebigen Verkleinerungen ausführbar sein soll. Als Preise sind ausgeschrieben: I. Preis 1500 Mark, II. Preis 1000 Mark, III. Preis 500 Mark. Der Ankauf weiterer Entwürfe bleibt vorbehalten. Die Entwürfe sind bis zum 15. Februar 1907 an den Meß-Ausschuß der Handelskammer Leipzig einzuliefern und sollen nach dem Zusammentritt des Preisgerichts in der Wandelhalle des Neuen Rathauses öffentlich ausgestellt werden. Wegen allen Übrigen wird auf die vom Meß-Ausschuß der Handelskammer erhältlichen näheren Bedingungen verwiesen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

WINTERAUSSTELLUNG. Seine kaiserliche und königliche Hoheit Herr Erzherzog Franz Ferdinand mit Gemahlin Frau Fürstin Sophie Hohenberg besichtigten am 27. vorigen Monats die Winterausstellung und machten in derselben verschiedene Einkäufe. Die Ausstellung wurde ferner von Ihren kaiserlichen und königlichen Hoheiten den Frauen Erzherzoginnen Isabella und Gabriele und von Ihren königlichen Hoheiten der Frau Herzogin Thyra und der Frau Prinzessin Olga von Cumberland besucht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monate November von 10552, die Bibliothek von 2041 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. An der Kunstgewerbeschule wurde eine neue Fachschule für Bildhauerei und Modellieren errichtet und als Lehrkraft für dieselbe Professor Franz Metzner bestellt.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BÉNÉDITE, G. Les Antiquités égyptiennes au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts, Nov.)

FISH, A. C. R. Ashbee-London. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

FORRER, R. Von alter und älterer Bauernkunst. Mit 1 Taf. und 32 Abb. im Text. 8°. (Führer zur Kunst, herausgegeben von H. Popp, V.) Eßlingen, P. Neff. Mk. 1·—.

GADOMSKI, E. Über das Zunftwesen in Straßburg am Ausgang des XV. Jahrhunderts. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, Juni.)

JAUMANN, A. Die wirtschaftliche Bedeutung des deutschen Kunstgewerbes. (Innendekoration, Dez.)

Nutzkunst, Moderne. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, Juni.)

PAZAUREK, G. E. Straßburger Kleinkunstobjekte in Kopenhagen und Wien. (Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, Juni.)

ROGER-MILÈS, L. Comment devenir connaisseur. 1re partie: Enseignement muséographique; 2e partie: Documents rétrospectifs, paraissant fin de chaque mois, 1re année. No 1. 31 janvier 1906. Grand in-8. 16 p. avec fig. Paris, Baranger fils. Abonnement annuel: Frcs. 20.—. Un numéro, Frcs. 2.—.

SCHAUKAL, R. Die sogenannte „Moderne" Wohnung. (Innendekoration, Dez.)

TEI-SAN. Notes sur l'Art japonais. In-18 jesus, 332 p. avec tableaux. Paris, Société du Mercure de France, Frcs. 3.50.

SKETCHLEY, R. E. D. Haslemere Arts and Crafts. (The Art Journal, Nov.)

STÖFFLER, W. Kunst und Industrie. (Kunstgewerbeblatt, Nov.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BODE, W. Francesco da Sant' Agata. (Kunst und Künstler, Nov.)

DVOŘÁK. Eine zerstörte Decke im Schlosse von Eggenburg. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Mai—Juni.)

ESTERMANN, M. Elfenbeindecken vom Directorium Chori von Beromünster. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 2.)

GENSEL, W. Reinhold Begas. (Die Kunst für Alle, XXII, 6.)

HARDENBERG, K. Graf. Fred Voelkerling-Dresden. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

HUIDOBRO, L. Sarcofago cristiano del Museo de Burgos. (Nuovo Bull. di Archeol. crist., XII, 1—2.)

KŒCHLIN, R. Les Retables français en ivoire du commencement du XIVe siècle. Grand in-4, 11 p. avec 4 fig. Paris, Leroux.

KOHLHAGEN, v. Zwei Bamberger Fürstbischöfe und ihre Grabdenkmäler in der St. Michaelskirche daselbst. (Monatsblatt der k. k. heraldischen Gesellschaft „Adler", Okt.)

MÁDL, K. B. Die Moderne in Prag. (Der Architekt, Nov.)

MARCEL, P. L' Architecte Robert de Cotte. (L' Art pour tous, Okt.)

MAYR. Eine plastische Arbeit von Stammel im k. k. Hofmuseum. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Mai—Juni.)

MICHEL, W. Das „Grand-Hôtel Continental" in München. (Innendekoration, Dez.)

MUÑOZ, A. Sculture bizantine. (Nuovo Bull. di Archeol. crist., XII, 1—2.)

OBRIST, H. Das Problem der modernen Plastik. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 1905/06, 4.)

OSTINI, F. v. Emanuel Seidl-München. (Dekorative Kunst, Dez.)

SCHEFFLER, K. Henry van de Velde. (Kunst und Künstler, Nov.)

VALLANCE, A. Mr. G. P. Bankart's Plaster Work. (The Studio, Nov.)

Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zu einem Gebäude für das „Deutsche Museum" in München. (Deutsche Bauzeitung, 92.)

WOLFF, Fr. Bildhauer J. Bossard. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

YATES, L. H. The Art of Luca della Robbia. (The Art Worker's Quarterly, V, 19.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BÉGULE, L. et G. BERTAUX. Un Vitrail profane du XVe Siecle. (Gazette du Beaux-Arts, Nov.)

EBERSOLT, J. Fresques byzantines de Néréditsi, d'après les aquarelles de M. Brajlovskij. Grand in 4, 23 p avec 6 fig. Paris, Leroux.

FEUND, W. R. Altenglische Malerei. (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 265 ff.)

FRIMMEL, Th. v. Zu Johann Wilhelm Baur (Miniaturmaler). (Blätter für Gemäldekunde, Nov.)

HAMMERL. Wassermalereien in der Pfarrkirche zu Rapotenstein. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Mai-Juni.)

HAUSER. Die Fresken in der Filialkirche zu Scheranitz in Oberkrain. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Mai-Juni.)

HEIMANN, F. K. Frühgotische Balkendecken- und Wandmalerei aus einem Kölner Wohnhause. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX. 8.

LABAN, F. Die Zeichnungen auf der Deutschen Jahrhundert-Ausstellung. (Die Graphischen Künste, 1907, 1).

LEISCHING, Jul. Der Brünner Miniaturmaler Patrizius Kittner. (Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseum, 8.)

MAGNE, L. L'Art et les Vitraux modernes. (L'Art décoratif, Sept.)

MANTUANI. Wandmalereien der alten Pfarrkirche in Grad (Veldes). (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, Mai-Juni.)

OIDTMANN, H. Über die Instandsetzung alter Glasmalereien. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 9.)

RUSKIN, J. Modern Painters. 6 vols. Popular Edit. 12°, London, Allen. à 1 s.

STRANGE, E. F. Hokusai, 16°. p. 82. London, Siegle. 1 s. 6 d.

WARD, J. Mural Decoration, with Special Reference to Buon-Fresco and Spirit- Fresco Painting. (The Art Workers' Quarterly, V, 19.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

ANDERSEN. H. Wie wir die „Moderne" verstehen. (Archiv für Buchbinderei, Aug.)

Arbeiten von Carl Schultze, Düsseldorf. (Archiv für Buchbinderei, Sept.)

Buchdeckendekoration, Die neuzeitliche. (Archiv für Buchbinderei. Sept.)

Formen, Neue, für Klöppelspitzen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

JOURDAIN, M. English Lace. (The Connoisseur, Nov.)

— Lace before the time of James I. (The Burlington Magazine, Dez.)

KERSTEN, P. Die Buchbinder-Fachschulen in England. (Archiv für Buchbinderei, Aug.)

— und E. RIETHMÜLLER. Englands Kunstbuchbinder der Jetztzeit und einiges über ihre Arbeitsweise. (Archiv für Buchbinderei, Okt.)

PESEL, L. F. Cretan Embroidery. (The Burlington Magazine. Dez.)

RHEAD, G. W. Chats on Costume. Illustr. 8°. p. 304. London, Unwin. 5 s.

R. K. L'Exposition des Tissus japonais au Musée des Arts décoratifs. (La Chronique des Arts, 29.)

SEDEYN, E. Exposition de Soieries au Musée Gallieratiera. (L'Art décoratif, Sept.)

STEIFF, K. Was die königliche Landesbibliothek in Bezug auf Kunst und Kunstgewerbe bietet. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 1905/06, 4.)

Straßburger und Hamburger Einbandkunst. (Archiv für Buchbinderei, Aug.)

WARBURG, A. Arbeitende Bauern auf Burgundischen Teppichen. (Zeitschrift für bildende Kunst, Nov.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BURCKHARDT, A. Der Holzstich. (Stuttgarter Mitteilungen über Kunst und Gewerbe, 1905/06, 4.)

CLÉMENT-JANIN, J. F. Raffaëlli als Radierer. (Die Graphischen Künste, 1906, 4.)

— Gustave Leheutre. (Die Graphischen Künste, 1906, 4.)

GLÜCK, G. Zu Rembrandts dreihundertstem Geburtstag. (Die Graphischen Künste, 1906, 4.)

HAYDEN, A. Chats on Old Prints. With 110 Illustr. 8°. p. 307. London, T. F. Unwin. 5 s.

HIRSCHBERG, L. Johann Peter Lyser. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Nov.)

KRISTELLER, P. Der venezianische Kupferstich im XV. Jahrhundert. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 1.)

NEWBOLT, Fr. The Art of Printing Etchings. (The Studio, Nov.)

PÜCKLER-LIMPURG, Graf L. Wilhelm von Kobell. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1907, 1.)

† Richard Paulussen. (Die Graphischen Künste, 1906. 4.)

SALAMAN, M. C. The Old Engravers of England (1540—1800). With 48 Illustr. 8°. p. VIII, 224. London, Cassell. 5 s.

SCHULTZE-MALKOWSKY, E. Neue Illustrationen zu Wagners Parsifal. (Dekorative Kunst, Dez.)

SPRINGER, J. Rembrandts Hundertguldenblatt. (Kunstchronik, Neue Folge, XVIII, 2.)

STALEY, E. Florentine Woodcuts. (The Art Worker's Quarterly, V, 19.)

STEIFF, K. s. Gr. IV.

STRANGE, E. F. s. Gr. III.

VIAL, E. Les Cartes à jouer lyonnaises d'après un ouvrage rècent de M. H.-R. D' Allemagne. In-8, 15 p. avec grav. Lyon, imp. Rey et Cie. (Extrait de la „Revue d'histoire de Lyon.")

WILLRICH, E. Lucien Pissarro als Buchkünstler. (Zeitschrift für bildende Kunst, Nov.)

VI. GLAS. KERAMIK

BRÖCHNER, G. Dänische Porzellan- und Metallarbeiten. (Dekorative Kunst, Dez.)

CHAVAGNAC, X. de, et DE GROLLIER. Histoire des manufactures françaises de porcelaine. Precédée d'une lettre de M. le marquis de Vogüé. In-8. XXVIII-967 p. avec grav., fig., plans et planches. Paris, Picard et fils.

LEFÈVRE, L. Les Industries céramiques. Fasc. 1er: Argiles et Kaolins. Grand in-8, VII-93 p. avec 60 fig. Paris, bureaux de la „Céramique", Frcs. 5.—. L'Ouvrage comprendra 3 fasc.

MIGEON, G. Trois faïences orientales lustrées au musée du Louvre. Grand in-4, 10 p. avec 6 fig. Paris, Leroux.

MOORE, N. H. The Old China Book. Including Staffordshire, Wedgwood, Lustre, and other English Pottery and Porcelain. 8°. p. 322. London, Hodder & S. 8 s. 6 d.

La Porcelaine de Ludwigsbourg. (L'Art pour tous, Sept.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

E. H. Billige Möbel der Werkstätte für deutschen Hausrat Theophil Müller-Dresden. (Dekorative Kunst, Dez.)

MICHEL, W. Etwas über Bilderrahmen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

— s. G. II.

MOORE, N. H. The Old Furniture Book. Illustr. 8°. p. 266. London, Hodder & S. 8 s. 6 d.

ROUBO. Le Meuble à l'époque de Louis XVI. Texte explicatif d'un Receuil de planches dessinées par De La Fosse, Ranson, Liard, etc. In-fol., 27 p. avec grav. Paris, Imprimerie nationale.

ZETTER-COLLIN, F. A. Die spätgotische Flachdecke im alten Rathause zu Solothurn. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1906, 2.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BRÖCHNER, G. s. G. VI.

FORRER, R. Über Falschaufstellung alter Waffen und Rüstungen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 11.)

LEVILLAIN, L. Note sur l'ancien reliquaire en plomb, trouvé dans la chapelle de Saint-Sixte à la cathédrale de Poitiers. In-8, 11 p. Poitiers, imprimerie Blais et Roy.

MOORE, N. H. Old Pewter, Brass, Copper, and Sheffield Plate. Illustr. 8°. p. 246. London, Hodder & S. 8 s. 6 d.

POTIER, O. v. Streifzüge durch mehrere Waffensammlungen in Oberösterreich, Steiermark und Kärnten. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV. 4.)

PRERADOVIC, D. v. Die im Museum zu Knin befindlichen Waffen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 4.)

PUDOR, H. Damaszenerarbeiten in Japan. (Badische Gewerbezeitung. 46.)

SCHMID, A. Arundo mit Triangel. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIX, 8.)

— W. M. Passauer Waffenwesen. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 11.)

STAEHLIN, E. Bronzeblech mit Münzporträten im Kircherianum. (Mitteilungen des kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts, römische Abteilung. XXI, 1.)

SITTE, A. Die gräflich Schönbornsche Gewehrkammer zu Würzburg zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 4.)

THIERBACH, M. Über die Entwicklung des Steinschlosses. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, III, 11.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

DAWSON, N. Enamels. Illust. 16°. p. 218. London, Methuen. 2 s. 6 d.

HADAWAY, W. J. Notes on the Pala d'oro St. Mark's, Venice. (The Art Workers' Quarterly, V. 19.)

HOFFMANN, J. Schmuck- und Prunkgegenstände im Osten des nordgauischen Sprachgebietes. (Deutsche Heimat, II, 3—4.)

ORMONDE, M. Plate used on Board an Admiral's Ship in the 17th Century. (The Connoisseur, Nov.)

THOREL, R. La Chasse de Saint Calmine conservée dans l'Eglise de Mozac (Puy de-Dôme). (Les Arts, Nov.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

ALGIER

MARÇAIS, G. L' Exposition d' art musulman d' Alger, ouvrage publié sous les auspices du gouvernement général de l'Algérie (avril 1905). Grand in-4, 31 p. avec grav. Paris, Fontemoing.

CHARTRES

LANGLOIS. Le Musée de Chartres (Antiquité. Moyen-âge. Renaissance. Temps modernes. Peinture. Sculpture. Dessin. Histoire naturelle.) In-8, 72 p. avec 28 grav. Chartres, Société archéologique d' Eure-et-Loir.

BASEL

VARENNE, G. Le Musée de Bâle. (L' Art, Okt.)

BERLIN

Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1906. (Deutsche Bauzeitung, 71.)

— LABAN, P. s. G. III.

BERN

VARENNE, G. Le Musée historique de Bern. (L' Art, Sept.)

BUKAREST

RITTER, W. L' Exposition nationale jubilaire de Bucarest. (Gazette des Beaux-Arts, Nov.)

DARMSTADT

ZOBEL, V. Das Landesmuseum in Darmstadt. (Deutsche Kunst und Dekoration, Dez.)

DRESDEN

Die Buchgewerbliche Abteilung auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. (Archiv für Buchgewerbe, 9.)

— HOFMANN, A. Die Baukunst auf der Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906. (Deutsche Bauzeitung, 72 ff.)

KREFELD

PLEHN, A. L. Niederländisch-indische Kunst. (Kunstgewerbeblatt, Nov.)

MAILAND

Die internationale Verkehrsausstellung in Mailand. (Wiener Bauindustriezeitung, XXIV, 1. ff.)

— MARX, R. Notes sur l'Exposition de Milan. (Gazette des Beaux-Arts, Nov.)

PARIS

SEDEYN, E., s. G. IV.







